

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

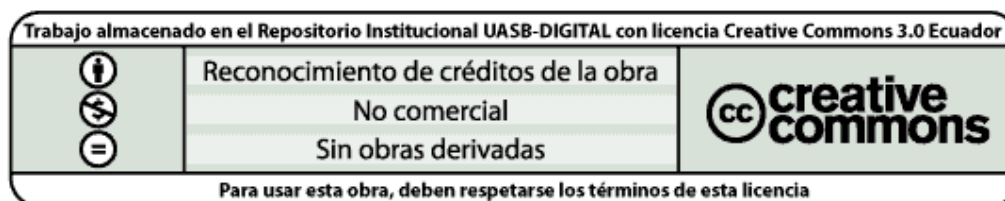
Configuración del *underground* metalero en Bolivia:

El caso de la banda de metal extremo “Subvertor”

Fernando Fuertes Sánchez

Tutora: Alicia Ortega Caicedo

Quito, 2018



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Fernando Fuertes Sánchez, autor de la tesis intitulada “Configuración del *underground* metalero en Bolivia: El caso de la banda de *metal extremo* Subvertor”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de: magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 13-marzo-2018

Fernando Fuertes Sánchez

Resumen

La práctica *underground* —entendida como una forma de subversión— suele poner en evidencia las contradicciones del orden social, lo cual ha sido fundamental en la construcción de identidades de los grupos juveniles en el contexto del *rock*. El *underground* metalero en Bolivia forma parte de esos grupos, y su táctica para generar una posición de ruptura y transgresión, en la escena cultural, es el *metal extremo*.

El presente estudio permite entender las nuevas configuraciones sociales que presenta el *underground* metalero. La investigación abarca el conjunto de prácticas denominadas *underground* por quienes protagonizan la escena metalera. Sin embargo, el hermetismo con que se realizan las prácticas y la dificultad para conseguir los productos por ellos producidos, y puestos en circulación, requiere de métodos de investigación no tradicionales. El desafío de la investigación radica en mostrar los anclajes subjetivos de este grupo social. El ámbito de las subjetividades tiene relevancia en el proceso del trabajo de campo emprendido y en el curso de la reflexión teórica realizada. La comprensión de los significados que los metaleros dan a su experiencia y la significación que le otorgan a las cosas exige conocer quiénes son y cuál es su proyección. El uso del término no solo contribuye a la conformación de una identidad, también es un instrumento que desautoriza los valores instituidos por el orden social. Vale destacar la actitud, el compromiso y la constancia como elementos claves en la definición de identidades y formas de hacer propias de los sujetos que se autodefinen como metaleros.

El estudio del afecto y las prácticas como tácticas (acción social), son instancias fundamentales en la conducción de la presente investigación. Por otro lado, los diálogos informales en el trabajo de campo y la adquisición de material cultural (casetes y *fanzines*) aportaron más ideas en el análisis. Sin embargo, ser uno de ellos y, al mismo tiempo, no serlo constituye el umbral de la investigación. La construcción social de objetos culturales son determinantes en las nuevas formas de comunidad. Sobre todo, entender el sentido de la producción dio nuevas luces para comprender la reconfiguración del *underground* metalero en Bolivia, donde la búsqueda de fama y el lucro de por medio, no tienen cabida en el sentimiento *underground*.

Palabras clave: *underground*; subversión; prácticas; *metal extremo*

Índice

Introducción

Capítulo I. La constitución de la práctica *underground*..... 13

1.1. Condiciones sociales para el surgimiento y la manifestación de nuevas prácticas.....	13
1.1.1. Espacios de expresión de las prácticas <i>underground</i>	14
1.2. Emergencia de la práctica <i>underground</i> en Bolivia.....	15
1.2.1. Las reos	18
1.2.2. La desvinculación de la industria musical	19
1.2.3. Producción independiente	20
1.2.4. Arte subversivo	21
1.2.5. La transmutación del <i>rock</i> en arte.....	23
1.2.6. Otra forma de ver la realidad	25
1.3. Pilares fundamentales de las prácticas subversivas	27
1.3.1. Autoexclusión	27
1.3.2. Autodeterminación.....	31
1.3.3. Regresión social	34

Capítulo II. Características de la práctica *underground*..... 40

2.1. Prácticas macro. Manifestaciones culturales.....	40
2.1.1. <i>Metal extremo</i> : la parafernalia oscura	40
2.1.2. La escena	42
2.2. Escena actual	43
2.2.1. Violación a la escena	45
2.2.2. Radicalismo consiente	45
2.2.3. Resistencia <i>underground</i>	45
2.2.4. Espíritu <i>underground</i>	46
2.2.5. <i>Only tape is real!!!</i>	46
2.2.6. <i>Zine</i>	47
2.3. Prácticas micro. Acciones habituales	48
2.3.1. Formas de producción	49
2.3.2. Formas de distribución	52
2.3.3. Formas de consumo	53

2.4. Actitud.....	55
2.4.1. Reintroducción de nuevas prácticas	56
2.4.2. Trabajo libre, creativo y sin ganancia.....	57
2.4.3. Retribución social.....	59
2.5. Compromiso.....	60
2.5.1. Autenticidad	61
2.5.2. Apoyo	61
2.5.3. Libertad, creación y acción.....	63
2.5.4. En esencia los mismos.....	63
2.5.5. <i>Continuum</i> de habilidades	66
2.6. Constancia.....	67
2.6.1. Trayectorias no coherentes	67
2.6.2. Frases imprevisibles en un lugar ordenado	69
Conclusiones	73
Bibliografía	
Anexos	

Introducción

La relación entre la música *rock* y el sujeto juvenil ha dado lugar a muchas interpretaciones.¹ El *rock*, desde su inicio como *rock and roll* (años 50), hasta el *metal extremo* de los años 90 ha sufrido una serie de resignificaciones musicales (*rock and roll*, *rock*, *hard rock*, *heavy metal*, *metal extremo*), o al menos ha sido así percibido, en razón de las diferentes experimentaciones con el sonido, en cada una de las etapas de su desarrollo. Asimismo, los cambios musicales han irrumpido en el espacio público junto con la emergencia de nuevas prácticas sociales entre los jóvenes. En cada una de las coyunturas sociales y culturales, por lo general se ha tratado de prácticas que cuestionaban y transgredían los tradicionales modelos de comportamiento. Por tanto, el *rock* no solo era sonido, sino que traía consigo una forma de “ser y estar” en el mundo.

En Bolivia, a igual que en otros países del mundo, la música *rock* ha sido adoptada y adaptada por muchos jóvenes. Entre los años 60 y 90, paralelamente al desarrollo de la música, surgieron varios grupos musicales,² cuyas producciones estaban sujetas a una de las tres discográficas que había en Bolivia (Lauro, Discolandia y Heriba). Estos sellos tenían el monopolio de la producción musical. Sin embargo, a principios de los años 90, la producción musical del *metal extremo* llevó a sus fanáticos a tomar acciones “ilegales” denominadas por ellos mismos con el término *underground*. Este hecho surgió debido a la restricción de grabar *metal extremo* por parte de las industrias discográficas. Frente a esta situación, algunas bandas comenzaron a producir independientemente de los sellos discográficos, y llegaron a conformar espacios *underground* interconectados en diversas ciudades del globo.

Sin embargo, desde finales de los 80, cuando emergió el *underground* metalero en Bolivia,³ aún no queda resuelto qué es el *underground*. La conformación como grupo social hace referencia a “jóvenes” que escuchan y practican el *metal extremo*. En la actualidad, la composición etaria se ha diversificado, puesto que incluye a personas que

¹ A grandes rasgos se puede decir que ha sido espectacularizada por los medios de comunicación, satanizada por la iglesia católica, politizada por los gobiernos, estudiada por la academia. Estas interpretaciones de alguna han construido la imagen del joven.

² La obra de Marcos Basualdo *Rock Boliviano*, 2015, expone a las bandas musicales que lograron grabar algún sencillo o larga duración durante las décadas de los 60, 70, 80, y 90.

³ El *underground* metalero en Bolivia se configura en las principales ciudades capitales de los departamentos del país. Estos espacios están representados por algunos metaleros que son referentes principales en cada ciudad.

se encuentran, aproximadamente, entre los 14 y los 60 años de edad: padres e hijos, abuelos y nietos, comparten un mismo espacio. Musicalmente, la situación es aún más compleja: se han multiplicado estilos, los cuales han proliferado y, en algunos casos, en regresión hacia el *heavy metal*.

Quienes comparten la afición por el *metal extremo*,⁴ al momento de preguntarse qué es el *underground*, las respuestas que ofrecen son diversas: música, espacio y prácticas son elementos que se entrecruzan en sus reflexiones.⁵ A pesar de la complejidad del término, muchos metaleros se autodenominan *underground*, casi como una suerte de concepto paraguas: “radical, extremo, auténtico, real, no masivo, anti-comercial, no *posser*”. Tales designaciones surgen de las actividades con relación a la producción musical. En términos musicales, la denominación apunta a los estilos más radicales del *heavy metal*: *thrash metal*, *death metal*, *black metal*, *grind core*, y a sus respectivas ramificaciones, o “radicalizaciones”. Esta situación, al interior de la comunidad metalera, ha generado una serie de discusiones en el esfuerzo por reconocer qué mismo es el *underground* metalero y cómo está configurado. Frente a toda esta complejidad, algunos metaleros se han recluso para desidentificarse de la colectividad metalera.

Los precedentes de la práctica *underground*, a nivel mundial, se pueden rastrear desde mediados del siglo XX, a partir de la emergencia de grupos juveniles relacionados con un particular estilo musical: *Teddy Boys*, *Mods*, *Rockers*, *Hippies*, *Skin Heads*, *Punks*. Tales designaciones dan cuenta de sujetos diversos, estilos musicales complejos, actitudes ideológicamente similares. Estas configuraciones han abierto una grieta en las estructuras sociales, una fisura inesperada para el orden social. En este sentido, la necesidad de entender las identidades de estas nuevas configuraciones motivan a pensar de forma diferente (Hall 2013), dado que el sujeto episteme se ha transformado en la medida del desarrollo y cambio musical que ha sufrido el *rock* como sinónimo de subversión.⁶ Es

⁴ El *metal extremo* es un género musical que proviene del *heavy metal* más primitivo de los años 80 (“Venom”, “Hellhammer”, “Bathory”), pasando por el *thrash metal*, *death metal*, *black metal*, *grind core*, *noise*.

⁵ Cuando se preguntó, en el trabajo de campo, a los metaleros si se consideraban *underground*, y ¿por qué?, algunas respuestas que se repiten son: “no nos damos a conocer aquí”, “pocos son los que conocen mi producción”, “produzco y promociono bandas desconocidas”, “estoy al margen de todo esto que se llama escena”. Estas afirmaciones, aparentemente, expresan secreto o hermetismo, pero en realidad es una forma de resistencia a la popularidad: una actitud de no “venderse” al sistema. Es en este sentido que surge el concepto y es empleado en el ámbito de toda producción cultural que circula al margen de la cultura oficial.

⁶ Desde el primer *rock and roll* de Bill Haley, pasando por el rock progresivo de los años 60 y el *hard rock* de los 70 expresado en “Black Sabbath”, “Led Zeppelin” y “Deep Purple”. Posteriormente se

decir, no es lo mismo un *teddy boy*, un *hippie*, un *punk*, un *heavy*, o un metalero, porque son sujetos sociales que desarrollan prácticas y tienen gustos musicales distintos entre sí.

Con respecto a estas consideraciones generales surge el interés de comprender las prácticas de los metaleros, preguntándome ¿por qué el *underground metalero* en Bolivia sigue vigente a casi tres décadas de su surgimiento? ¿Qué prácticas han hecho posible que sus protagonistas se constituyan como grupo social? La investigación pretende ser un aporte para comprender las nuevas formas de comunidad que se están generando en nuestros días. Considero que también es necesario volver a problematizar las prácticas no solo de los metaleros, sino también de los grupos juveniles relacionados con el estilo musical del *rock*.

En este contexto, la pregunta que guía la presente investigación es: ¿cómo se ha configurado la identidad de los metaleros desde el *underground* boliviano? Mi objetivo principal es analizar las características de la práctica musical que derivan del metal, y cómo estas prácticas han generado la creación de identidades particulares: el caso de la banda “Subvertor” de La Paz⁷ – Bolivia 1990-2016 concentra el núcleo de mi investigación. He trazado dos objetivos específicos: el primero es describir la constitución y desarrollo del *underground* metalero en Bolivia. El segundo, analizar las características de la producción musical poniendo énfasis en la escena metalera contemporánea.

En la actualidad, por algunas de sus características, los metaleros han sido estigmatizados por la sociedad: se los asocia con jóvenes que “visten de negro, son satánicos y escuchan música rock”. La iglesia tiende a satanizarlos y rechazarlos. La academia persiste en considerar que este grupo social está formado, aparentemente, exclusivamente por jóvenes, y se lo asimila al ámbito de la denominada cultura juvenil. Al parecer, aún no se ha debatido el porqué del uso de diversas categorías para la comprensión de las prácticas de los metaleros.

Los estudios que se han hecho respecto a este grupo se preguntan y giran alrededor de las bandas como principales protagonistas, y han optado por las categorías: *contracultura*, *subcultura*, *tribus urbanas* y *culturas juveniles*. Las líneas temáticas han privilegiado las preguntas por la identidad, la ideología, la estética, la música; preguntas

redefine en *heavy metal*, llegando finalmente a convertirse en una vertiente denominado *metal extremo* como el clímax de la disidencia musical. El eje transversal de todo este recorrido está marcado por una palabra: *underground*, que al final se traza en signo de identidad de más de un metalero.

⁷ Se ha tomado en cuenta a la banda “Subvertor” por ser una de las primeras en romper las formas de producción que ostentaban las industrias discográficas en Bolivia.

articuladas al horizonte de cultura y sociedad. La comunicación, la sociología, la psicología y la historia son las disciplinas que más han abordado estos tópicos. Por otro lado, las lecturas con respecto a la música y su relación con el *underground* remiten a documentales y libros que tratan la génesis del *rock*, del *heavy metal*, del *death metal*, del *black metal*, con énfasis en las bandas íconos a nivel mundial y local.⁸

Por lo general, los trabajos en relación con el *underground* han puesto especial atención en todas aquellas prácticas que emergen en estrecho vínculo con el *rock* y sus diferentes estilos musicales. Es decir, los intereses han girado en torno a la producción musical y al sonido más “radical” y “oscuro” del *heavy metal*. Pero nadie se ha preguntado qué es el *underground*, puesto que normalmente ha sido tratado como sinónimo de *metal extremo* y producción independiente.⁹ Esto significa que los estudios han dejado de lado las subjetividades de los metaleros como grupo social. El problema ahora es estudiar la misma práctica; es decir, importa pensar ¿por qué se denomina de tal forma y qué elementos la constituyen?

La presente investigación no aborda las categorías de subcultura, contracultura, tribus urbanas, tal como lo he mencionado en líneas anteriores, puesto que la escena musical abarca sujetos y contextos diversos.¹⁰ Es decir, por alguna de sus características (música, juventud, estética y ocio) da la impresión de forzar al sujeto como al grupo a identificarse con una de las categorías de identificación. Por tanto, en esta perspectiva de reflexión, me interesa retomar la categoría “cultura *underground*” por ser un concepto identificado por los mismos protagonistas de la escena objeto de estudio. Precisar una

⁸ Entre los principales libros sobresalen: *Historia y concepto del black metal* de Marcos Abarza y Krissthor, *El sonido de la Bestia. La historia del heavy metal* de Ian Christe, *Heavy Metal. del rock duro al metal extremo*, de Kory Grow, *Inner Circle. Los señores del caos* de Machison y M. C. Carper, *Metal Extremo. 30 años de oscuridad* de Salva Rubio, *Pasaporte al infierno y Satán 666 y las Huestes del Black Metal* de Ángel Ferris y Núria Fontanet, finalmente, está *Señores del Caos* de Michael Moynihan & Didrik Söderlind.

⁹ Por citar algunos: Luis Fernando Arévalo Viveros (2008) estudia el Rock *underground* en términos de contrapoder. Mariana Elizabeth Alvear Montenegro (2012) lo relaciona con el *black metal*. Juan Fernando Castaño López (2014) analiza el festival como formas de promocionar a las bandas *underground* desde el espacio público.

¹⁰ La designación cultural de los sujetos tratados teóricamente por cada una de las teorías juveniles tienen denominaciones específicas, la teoría subcultural designa a diversos grupos juveniles que surgen básicamente en relación a la música jazz (*hípster*, *beat*, *mods*, *skinheads*, *rude boy*, *rockers*, *punk* y otros. La contracultura identifica a los *hippies* como principales protagonistas de las prácticas estudiadas. Por el lado de las tribus urbanas, los sujetos apuntan a una “juventud actual” que expresa sentimiento de pertenencia grupal, aunque Maffesoli no particulariza a ningún grupo social en específico. Sin embargo, Fexia hace referencia a sujetos relacionados con un estilo musical ya sean *punkis*, *heavys*, *rockers*, etc.

práctica entendida como *underground* ha sido el primer paso de esta investigación. Como punto de partida, me ubico en el campo de los estudios culturales, los cuales:

Describen cómo la vida cotidiana de las personas se articula con la cultura y a través de ella. Indagan de qué modo ciertas estructuras y fuerzas que organizan su vida cotidiana de manera contradictoria les otorgan y les quitan poder, y como su vida se articula con las trayectorias del poder económico, social, cultural y político, y a través de ellas. Exploran las posibilidades históricas de transformar las realidades que viven las personas y las relaciones de poder dentro de las cuales esas realidades se construyen, por cuanto reafirman el aporte vital del trabajo cultural (e intelectual) a la imaginación y la realización de tales posibilidades (Grossberg 2012, 22).

Justamente, es el nexo de la vida cotidiana con la cultura, desde la consideración de prácticas y trayectorias concretas como fundamento y sustento de un modo de vida particular, el horizonte de mi reflexión teórica como de mis búsquedas en el trabajo de campo realizado.¹¹ A partir de esta premisa, he podido comprender los distintos significados que los metaleros le atribuyen a sus prácticas: es decir, el sentido con que llevan a cabo sus actividades culturales. Sin embargo, vale tener en consideración que los modos de hacer pueden variar en gran medida según los medios disponibles, en el sentido que cada metalero no tiene las mismas condiciones económicas.

Para el historiador y filósofo Michel de Certeau, las prácticas cotidianas son denominadas procedimientos. Estas prácticas han sido definidas por el filósofo francés como “esquemas de operaciones, y de manipulaciones técnicas” (De Certeau 2000, 51). Este conjunto de operaciones y técnicas se expresan en la ejecución de prácticas que se conciben bajo la modalidad de *estrategias* (que pretenden controlar y ordenar el espacio desde las instituciones normativas), y *tácticas* (que pueden alterar los espacios eludiendo a los mecanismos disciplinarios) (Gatti 2007). Las tácticas “constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (De Certeau 2000, XLIV). Estas “maneras de hacer”, desde la perspectiva de los sujetos de poder, significan formas de rebeldía y transgresión a las normas sociales; para quienes se mueven en espacios carentes de centralidad estratégica son maneras de esquivar al mundo ordenado. En el marco de estas tensiones, las prácticas sufren modificaciones y transformaciones. Es justamente en este contexto

¹¹ La cultura se entiende “como aquel nivel [espacio] en el cual los grupos sociales desarrollan distintos patrones de vida y dan forma expresiva a su experiencia de vida social y material” (Stuart Hall 2014, 62).

desde donde surge mi inquietud por analizar cómo se transforman las prácticas, cómo estos cambios afectan al individuo y al grupo social.

En el trabajo de campo se ha recurrido a informantes clave, quienes anticiparon a la realización de las entrevistas. Sin embargo, el trabajo de pregrado para optar la licenciatura en sociología, el cual fue publicado y difundido entre los metaleros, ha sido una suerte de “llave maestra” que me ha facilitado en gran medida. Puesto que la referencia del trabajo fue un atajo. Es decir, si antes el ser metalero y tener cierta colección de discos vinilos era la llave para entablar las entrevistas, ahora es la difusión de la tesis. Incluso, algunos metaleros ofrecieron directamente apoyar el trabajo de investigación en la medida de sus posibilidades. Este mismo hecho, de alguna forma fue una limitación, puesto que no podía incluir todo el material enviado, en el sentido de que algunos imaginaban y proyectaban un trabajo similar al de pregrado.

En el proceso de la investigación he recurrido a entrevistas, estas fueron realizadas entre los meses de julio a septiembre del año 2016, sobre la base de entrevistas realizadas entre el 2011 y 2012 (anexo N° 1). Varios de los entrevistados no son citados directamente en el texto, pero el análisis de los datos contribuyó a la construcción de varias categorías. De tal forma que algunos conceptos son palabras propias del *underground* metalero. Este anclaje categorial entre la academia, el investigador y el sujeto de estudio pretende cavilar el ser y no ser.

Asimismo, se ha recurrido a documentos escritos como son los *fanzines*,¹² a las producciones discográficas. El sujeto de estudio recae en el *underground* metalero, y la unidad de análisis se enfoca en la banda “Subvertor”. En el desarrollo del trabajo de campo, privilegié las entrevistas a profundidad con los miembros de la banda “Subvertor”. La observación participante se efectuó durante las tocaditas de varias bandas. Finalmente, la documentación se centra en los productos y objetos culturales: tocaditas, discografía (audio y video), medios escritos (*fanzines*), en los cuales la banda “Subvertor” ha participado activamente. La elección de los informantes se ha sustentado en dos criterios: el primero en función de la persistencia de la banda a lo largo de varias décadas, el segundo porque la banda es ícono e iniciador de la práctica denominada *underground* en Bolivia.

¹² En el anexo N° 3 se destacan algunas citas que marcaron la investigación.

La tesis se divide en dos capítulos. El primero describe la constitución y desarrollo de la escena metalera. Me interesa destacar las peculiaridades de la práctica *underground* y su influencia en la actualidad, sus precedentes y el proceso de emergencia, observar la conformación y alcance de las reuniones de metaleros denominadas por ellos “reos”. Busco también dar cuenta de un hito importante en la producción independiente: la desvinculación con respecto a la industria musical. Finalmente, me propongo trazar los rasgos distintivos de la producción independiente que marca la definición de la práctica *underground*.

El segundo capítulo analiza las características de la práctica *underground* en la producción musical. Principalmente los significantes culturales que se despliegan en las tocadás, las discografías y los *fanzines* vinculados al *metal extremo* de la banda “Subvertor”. Asimismo, me interesa destacar los espacios *underground*: metal y escena, con énfasis en las formas de producción de los objetos culturales que tecnológicamente se han desarrollado, aunque algunos han sido preservados como marca identitaria, tal es el caso del casete. Todas estas acciones se fundamentan en las habilidades o tácticas con que superan los espacios ordenados, incluso dentro de la misma escena, tal el caso (aunque esporádicamente) de las mujeres metaleras.

Finalmente, las conclusiones rescatan los hallazgos de la investigación y destaco algunos resultados que pueden servir a futuras investigaciones sobre el *underground* metalero. Los anexos incluyen material complementario de la investigación.

Capítulo I. La constitución de la práctica *underground*

El presente capítulo describe la constitución de la práctica *underground* en la escena metalera de Bolivia, con relación a contextos musicales del *rock*, en los cuales el término expresó la antítesis a los modelos de comportamiento en las urbes. Para abordar la problemática, se plantean las siguientes preguntas: ¿es la práctica *underground* un elemento central para definir y lograr una identidad cultural, cimentada en las raíces de rebeldía, resistencia y transgresión frente al control social establecido? ¿Dónde y cómo surge la práctica? Además, ¿cuál es el vínculo con las prácticas de los metaleros de la escena de Bolivia?¹³ En este sentido, interesa establecer los pilares fundamentales de la práctica metalera, situar algunos planteamientos básicos y relevar la atribución que se da al término como eje sustancial de las prácticas con relación al *rock*.¹⁴ Para alcanzar estos objetivos es necesario reflexionar acerca de las connotaciones y vínculos de la práctica. Esto en función del desarrollo musical del *rock*, en cuyo proceso el término ha estado presente, aunque no siempre con los mismos sentidos en el marco de la escena metalera.

1.1. Condiciones sociales para el surgimiento y la manifestación de nuevas prácticas

La Modernidad, como proyecto de vida fundado en la razón, ha intentado generar prácticas que puedan nutrir al sistema capitalista. Una de ellas es crear sujetos económicos en capacidad de producir y consumir a gran escala. Tal situación logró conformar sociedades opulentas como Estados Unidos y Gran Bretaña que, hacia mediados del siglo XX, se consolidaron como potencias económicas.

No obstante, cabe preguntarse si la posesión de un auto, una vivienda, una profesión y un trabajo, ¿serán garantía para alcanzar la felicidad? Posiblemente algunos lograron tal objetivo. Pero la emergencia de grupos juveniles relacionados al *rock*, desde

¹³ Inicialmente la escena metalera hace referencia al conjunto de sujetos involucrados en alguna actividad relacionada con la producción, distribución y consumo de la música metal. El metalero es quien escucha esa música. El metal, en primera instancia, es un género musical que abarca diversos estilos, enmarcados dentro de los primeros sonidos que surgieron del *heavy metal*: *thrash metal*, *death metal*, *black metal*, y su respectivas ramificaciones.

¹⁴ En el desarrollo del trabajo de campo pude identificar algunas expresiones estrechamente vinculadas a las prácticas *underground*, como por ejemplo: géneros musicales, bandas de metal. Para tener un conocimiento más amplio de los términos, vale revisar *Rock Total* de Roy Shuker (el libro contiene un glosario exhaustivo).

los años 50, fue la expresión de algo distinto (*Teddy Boys, Mods, Rockers, Hippies, Skin Heads, Punks*).¹⁵ Estos grupos expresaron el resquebrajamiento de una sociedad materialista y consumidora: empezaron a cuestionar y quebrantar las prácticas sociales preestablecidas. En particular, dichas expresiones afloraron, entre las décadas del 50 y de los 70, en las principales metrópolis de países desarrollados. Se trató de un fenómeno cultural que expresaba la crisis moral de una sociedad que comenzaba a sufrir cambios trascendentales.¹⁶

El jazz y el blues como estilos musicales fueron los primeros mecanismos de subversión social. Ambos sientan las bases para generar el *rock and roll*, un estilo musical que expresó o fue sensible a los cambios de las estructuras de la vida social que en gran medida se transformaron: bailes desenfrenados y sexo explícito aludían al resquebrajamiento de las reglas de comportamiento humano socialmente establecido.¹⁷ Estos acontecimientos pueden ser interpretados como respuestas contestatarias a las instituciones disciplinarias (escuela, iglesia, ejército): la “semilla de la maldad” se había plantado, y una vez germinada nada la detendría. Las prácticas de los grupos juveniles, en términos musicales, fueron percibidas como irreverentes, malignas y antisociales, resumidas en lo que se podría denominar prácticas “*underground*”.¹⁸

1.1.1. Espacios de expresión de las prácticas *underground*

La matriz cultural de la práctica *underground* (con relación al específico uso del término) se podría encontrar en Estados Unidos de los años 50. El término hacía referencia a las prácticas nocturnas de los *poetas beat*, como formas de escape a la realidad.¹⁹ Posteriormente, en los años 60, el término tuvo connotaciones más amplias expresadas en la producción musical del *rock*, por ejemplo: en la instauración de prácticas

¹⁵ No es casual que el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham (CCCS) haya puesto énfasis en la investigación de estos grupos juveniles. Los resultados de las investigaciones se sintetizan en el libro *Rituales de resistencia* de Stuart Hall y Tony Jefferson, publicado el año 2014.

¹⁶ Este aspecto hacen notar algunos autores como (Stuart Hall 2014), (Hobsbawm 1997) y (Maffi 1975).

¹⁷ Ver (Hobsbawm 1997) y (Martínez 1997).

¹⁸ Si hay algo que permite relacionar al *rock* con el joven, es y son las prácticas que determinados grupos juveniles logran construir de forma particular como un distintivo social. Las prácticas generadas por los grupos juveniles varían, y no siempre tendrán la denotación de *underground*. Sin embargo, lo que predomina es el afán de renuncia a los moldes sociales preestablecidos.

¹⁹ Ver (Kerouac, En el camino 1981, 29, 38).

de culturas ancestrales, las formas de hacer arte, la experimentación de alucinógenos y drogas.²⁰ En los años 80, la connotación social estuvo vinculada a la escena *thrash* norteamericana, y el término aludía a un nuevo sentido musical así como a una forma de producción autogesionada. También distinguía a los fanáticos entre *trueos* y *posser*, y al *heavy metal* entre comercial y *underground*. Ya en los años 90, la expresión pasó a ser estrictamente musical, y puso el acento en la búsqueda de los sonidos más extremos.²¹

En la actualidad, una parte de los metaleros en Bolivia tiene como estandarte el término *underground* para definir sus expresiones culturales. La producción e intercambio de material musical, con tal connotación, ha llevado a una conformación y diferenciación social, incluso dentro de la misma escena. Es decir, en la categorización de las entrevistas he podido observar que el término hace referencia a muchas cosas, pero también es un problema cuando tratan de definir una práctica circunscrita como tal.

1.2. Emergencia de la práctica *underground* en Bolivia

Los procesos político-culturales que Bolivia atraviesa desde 1985 hasta hoy, podría decirse que está marcada por los movimientos obreros e indígenas, principalmente estas últimas.²² Este periodo sitúa tres momentos sustanciales en los procesos culturales que atraviesa el país: El neoliberalismo (1985-2000), y la implementación del decreto 21060, que tiene sus efectos en la relocalización de una gran masa de mineros de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL). Por otro lado, hay una suerte de inclusión étnica, o la aceptación del “otro”, un “otro” que tiene que ver también con los jóvenes rebeldes relacionados a la música rock. Un segundo momento está marcado por el “ciclo rebelde” (2000-2005) sinónimo de la crisis del neoliberalismo, aquí se cuestiona las políticas de inclusión del “otro” y surge la disidencia que se refleja en el territorio boliviano.²³ El tercer momento constitutivo responde al “proceso de cambio”, que en el

²⁰ Ver (Maffi 1975), (Frith 1980), (Racionero 2002), (Miles 2006).

²¹ Ver (Rubio 2013, 29-31).

²² La frontera étnico racial de los indígenas con el Estado está marcada por la oposición, subordinación y exclusión frente a un Estado neoliberal (Ticona 2003). Y con la llegada al gobierno de Evo Morales se sitúa una suerte de inclusión y alianza (Mayorga 2007), (S. Ortiz y Mayorga 2012), calificándolo como “gobierno de los indígenas” o “indígenas en el poder” (Do Alto y Stefanoni 2006)

²³ La “guerra del agua” y el levantamiento aymara popular (2000), el bloqueo de caminos (2001), el conflicto de cocaleros (2002), el “febrero negro”, la “guerra del gas” (2003), la “guerra del agua en La Paz”, y las movilizaciones (2005) (Cabezas 2005)

plano cultural pone énfasis a la identidad indígena-campesino-originario en la reconexión del hombre con la naturaleza desde el discurso de la Madre Tierra o *Pachamama*.

En tales procesos culturales se visibiliza, también, en las principales ciudades a jóvenes que visten de negro y llevan el pelo largo. Estos procesos político-culturales de fueron percibidos por el *underground*, en el sentido de que algunas bandas incluyen temáticas de la cultura andina, como se podrá evidenciar más adelante. En tal efecto, los precedentes del *underground* se manifiestan a mediados de los años 80. El apogeo del *heavy metal* en Bolivia se expresa cuando surgen distintas bandas con producciones gestionadas por sellos discográficos. Las más reconocidas son: “Stratus” (1983), “Trilogía” (1985), “Metalmorfosis” (1986), “Trueno Azul” (1987), “León Heráldico” (1988). Estas fueron algunas bandas que prepararon el terreno para dar forma al lado más radical del *heavy metal*.

El *thrash*, el *death*, el *black* y el *grind* son los nuevos conceptos musicales que algunos jóvenes optan por escuchar. De tal forma, en Bolivia, principalmente La Paz y Cochabamba, a principios de los años 90 surge una escena autodenominada *underground*, conformada por bandas musicales que estrenaban un sonido distorsionado, “veloz” y “potente”, denominado *metal extremo*.²⁴ Entre las primeras, se encuentra la banda “Subvertor”²⁵ de la ciudad de La Paz. Esta se da a conocer dentro de la escena musical con dos *demos tapes*:²⁶ *Terrorista* (1990) y *B.I.G.N.O.I.S.E.* (1991).

Asimismo, en las páginas de *La Yapa*²⁷ del *Fanzine Resurgir* N° 1 se describen las primeras bandas, las cuales se encuentran dentro del compilado *Ruido Callejero N° 0*. Las

²⁴ El *metal extremo* se podría decir que es una radicalización del *heavy metal* de los años 80. Salva Rubio lo define como una tendencia musical ligada al *rock*, sus orígenes se remontan a inicios de los años 80, y se caracteriza por englobar varios estilos musicales basados en la búsqueda de sonidos más extremos (oscuros, veloces, lentos, violentos) (Rubio 2013, 25). Empero, el *metal extremo* no se puede entender si no se toma en cuenta al *rock* y al *heavy metal*, dentro de una línea histórica del desarrollo musical. Esto implica diferentes contextos musicales, y la búsqueda de un sonido característico cada vez más acelerado. Por tanto, *rock and roll*, *rock*, *heavy metal*, no son lo mismo, porque tienen sonidos, bandas y sujetos diferentes. Asimismo, el metalero se diferencia del *rockero* y del *heavy*, en el sentido que cada uno de estos ostenta gustos musicales particulares, estéticas diferentes. Aunque el punto en común ancla en la presumida rebeldía frente al sistema.

²⁵ En las entrevistas contenidas dentro los *fanzines* *Furious Assortment Army Grinder* y el *Blasphemy* se evidencia que la banda estaba conformada por Sharbel, Oscar y Vladimir. El estilo musical que difundían se enmarcaba como *thrash core* con *grind*, luego definido por ellos como *grinding death – gore*. Comenzaron como “Deathsaster”, nombre que no duró más de dos meses para luego cambiar a “Subvertor”, con el objetivo de realizar un estilo musical más “brutal” (Montaño s.f.).

²⁶ El *demo tape* se refiere a grabaciones precarias o caseras en formato casete, y solamente *demo* alude a una versión musical demostrativa grabada con el fin de promocionar a la banda.

²⁷ “La Yapa” significa el aumento, es el nombre de un suplemento pequeño que viene junto al *fanzine*, dentro las páginas contiene información más sintética de discos y *fanzines*.

agrupaciones son: “La Santa Faz” (*Thrash*), “Secuencia Progresiva” (*Hard Core*), “Vaya a la Mierda” (*Hard Core*), “Subvertor” (*Death/Grind*), “Infeccion” (*Death/Thrash/Grind*), “Mortofobia” (*Death/Thrash*), “Cementerio” (*Death/Grind*), “Santichristor” (*Thrash*), “Llajtay Kaparin” (*Hard Core*), “Sanctum Regnum” (*Death/Black*), y “Necromancy” (*Death/Black*).²⁸ La demarcación de estas bandas constituyó la conformación de una escena emergente.

De esta forma, la configuración de la escena metalera en Bolivia comienza a finales de los años 80, cuando el *heavy metal* se estaba popularizando y al mismo tiempo banalizando. Tal situación contribuyó a que varios jóvenes adoptaran estilos más radicales, como el *thrash*, *death* y *black*. A la vez, se estaban alejando de la sociedad, en tanto la música, la estética y la ideología eran expresiones que causaban temor y disgusto en las instituciones normativas. Las nuevas prácticas divergen en gran medida de las establecidas: el sonido y la estética en la vestimenta provoca que la sociedad los relegue en función de unos imaginarios acerca de lo que es un metalero. Omar Montecinos, uno de los primeros metaleros de la escena que sobrelleva estos embates, señala:

Pues pensaban que por mi apariencia necesariamente era un drogadicto o un desadaptado social, lo que hizo que no tenga muchos amigos en la universidad y, tal vez, hasta sentir un repudio por estar en medio de toda esa gente intolerante (Montecinos 2014, 17).

Pero, ¿qué significa este hecho? Para los metaleros el mundo se torna banal y superficial, un espacio del cual no quieren ser parte; más aún, no buscan integrarse. Contrariamente, pretenden salirse del sistema, a diferencia de otros grupos sociales (indígenas, afros) que lo cuestionan, pero que intentan ser parte de él. Ser reconocidos por el Estado es la consigna de las mayorías, a los metaleros no les interesa tal demanda y mucho menos ser parte de un Estado.²⁹ Entonces, al no encontrar un motivo para continuar con las mismas formas de relación social, los metaleros optan por sumergirse en los “sonidos” más radicales del metal.³⁰ Ahora bien, la concepción de un nuevo sujeto y la manifestación de nuevas prácticas expresa una doble rebeldía: por un lado, frente a

²⁸ En el mismo informe se puede encontrar el repaso al demo *Cryptobiosis* de la banda “Subvertor” (Álvaro Juan Martín 1996).

²⁹ La diferencia entre los grupos subalternos y los metaleros da cuenta del camino en el que se sitúan: los primeros buscan integración, los metaleros tratan de desprenderse del sistema.

³⁰ El “sonido” no sólo está referido al aspecto musical, sino, en un sentido más amplio, sugiere toda resonancia que pueda emanar el metal: letras de las canciones, dibujos y pinturas de las portadas de los discos.

la sociedad y, por otro, en relación a la misma escena musical. Por una parte, la radicalidad en el sonido y la vestimenta intensifica la brecha cultural. Por otro lado, la fragmentación de la escena *rockera* genera un nuevo sujeto: el metalero toma distancia de la estética *rockera*. Así indica Azul, uno de los fundadores de la primera reunión de metaleros en Cochabamba:

Para ese entonces, [finales de los años 80] a nosotros no nos gustaba que nos llamasen *rockeros*, porque *rockero* podía ser cualquiera de esa época, hasta incluso, uno que escuchaba Michel Jackson con sonido de guitarra lo llamaban *rockero*. Pero sí, nosotros ya *nos clasificábamos como metaleros* a partir de esos conciertos, fechas (énfasis añadido).³¹

1.2.1. Las reos

Las nacientes prácticas en la emergencia de una escena *underground* también se visibilizan, paralelamente a las bandas, en el proceso de conformación de las “reos”. Las “reos” están conformadas por un determinado grupo de jóvenes que comparten gustos afines al metal. Más que una reunión eran “núcleos de debate”³² que cavilaban sobre aspectos musicales, ideológicos, estéticos y filosóficos (propios de los estilos del metal). Las primeras “reos” bolivianas, en los años 90, son: “La Paz Thrash no Drogas” de la ciudad de La Paz y, en Cochabamba, los “*Thrashers*”.

Las “reos” son unidades colectivas que tienen intereses musicales en relación con los estilos musicales del metal. Sin embargo, el incremento de sus miembros supera las expectativas de una práctica común. Con el aumento de metaleros también aparecen nuevas ideas, y los gustos musicales se diversifican. Tal situación hace que se desprendan nuevas “reos” con gustos afines al *hard core*, *death metal* y *black metal*. Con relación a esto, Azul rememora:

Por ejemplo, en nuestra reunión, los “Radicales”, un poco me atrevería a decir, [...] nos alejamos de lo que éramos *thrashers* en general. Veíamos que te venían con influencias un poco malas, en cuanto a la droga digamos. Ya venían con otras intenciones. No solamente ya era musical, ni de amistad, nada; sino, con otras intenciones. Entonces, nos apartamos por eso, y tampoco

³¹ Marcos Campos, fundador de los *Thrashers*, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 27 de septiembre de 2011.

³² Concepto denominado por Ivar, conductor de *Dominios del Metal*, sitio web especializado en difundir noticias sobre el mundo del metal, comunicación informal, 11 de noviembre de 2011.

queríamos ser ni muy satánicos. De esa manera nos apartamos de ambos lados.³³

Esta fragmentación genera que el conocimiento sobre el metal se diversifique aún más. Asimismo, la práctica *underground* se entiende como expresión de radicalidad, pero, para algunos metaleros, está ligada al consumo de alcohol y de drogas. Embriagarse y drogarse, como lo hacían los poetas *beat*, fueron conductas cuestionadas en la escena metalera de La Paz. Leamos:

Pese a que ya en la década de los finales de los 80 se quiso poner en claro que ser *underground* no significa ser un alcohólico o, peor, ser un drogadicto. Es por ello que nace el club *La Paz Thrash No Drogas*, básicamente con esos principios (Montecinos 2014, 58).

En la actualidad, para algunos metaleros, embriagarse durante días y dormir en algún basurero significa ser el más “*under*”. Ser “diferente” al resto es ser *underground*, y no solo en relación con las drogas y el alcohol, sino también con relación a cualquier práctica dentro la escena. Entre más diferente, “radical”, “extrema”, “ruda” sea la música, la estética, o cualquier otra actividad afín, surge la idea de subversión. Estas prácticas también son criticadas, de cierta manera, como se señalará más adelante.

1.2.2. La desvinculación de la industria musical

Para comenzar, es necesario hacer notar que la producción independiente no es propia del metal, sino un rasgo que se inició en la escena *punk* a mediados de los años 70. Posteriormente, surge la escena *thrash* con el primer compilado de *heavy metal* denominado *Metal Massacre* (1982), en el que aparece la banda “Metallica” con el tema “Hit the Lights” (Christe 2005, 44, 71).

El distanciamiento con la industria discográfica se manifiesta, también, en la escena metalera de Bolivia. La banda “Subvertor” en sus inicios, como la mayoría de las bandas *underground*, no solo cuestiona a la autoridad, sino que la elude y prescinde de ella. A la banda “Subvertor” se le puede atribuir dar el paso inicial en la decisión de situarse fuera de las empresas discográficas y la clonación de sus primeras grabaciones.

³³ Marcos Campos, fundador de los Thrashers, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 27 de septiembre de 2011.

El elemento central para asumir dichas decisiones fue la búsqueda de autogestionamiento, una norma que se aplicó dentro de la escena a partir de los años 90.

La producción al margen de las discográficas no siempre es la intensión, pero el espíritu capitalista no permite que un producto lleve a ninguna pérdida. Grabar en una discográfica implica bastante dinero por los altos costos de producción y, más aún, si no se cuenta con demanda en el mercado. El *metal extremo* de “Subvertor” o de cualquier otra banda *underground* no es rentable para la industria, por lo tanto no es comercial.

Sin embargo, “Subvertor” y otras bandas se dan modos de superar este obstáculo, y no solamente en el proceso de grabación, sino en la gestión de varios productos (escribir *fanzines*, realizar conciertos). Importa, sin embargo, pensar qué significa producir al margen de las industrias. Ciertamente, no se trata de volver a una producción artesanal, sino, más bien, como dice Michel de Certeau: “muy lejos de constituir una regresión hacia unidades artesanales o individuales de producción, el escamoteo reintroduce en el espacio industrial (es decir en el orden presente) las tácticas “populares” de antaño o de otra parte” (De Certeau 2000, 31). Esto da a entender el énfasis en la reintroducción de tácticas populares. Así, el “hazlo tú mismo” es una práctica en esencia *punk*, que fue mimetizándose inicialmente en el contexto del *heavy metal* británico (finales de los 70), seguidamente pasó a ser parte de la escena *thrash* norteamericana (principios de los 80) y, posteriormente, se reinventó en diferentes países, el caso de Bolivia es uno. Asimismo, la producción de un *demo* o un *fanzine* autogestionado e independiente, y la realización de conciertos en sitios no designados para tal actividad, (casas particulares, chicherías, haciendas o casas de campo, cementerios, o algún espacio en la cual la autoridad no pueda ejercer su poder) fueron actos que encarnaron la originalidad de la práctica.

1.2.3. Producción independiente

Situarse al margen de la industria discográfica posibilitó que los productos culturales fueran diseñados por los mismos metaleros. En tal sentido, las expresiones no tenían restricciones o prohibiciones; al contrario, había una libertad de expresión, tanto en el sonido, las letras, la estética, las ilustraciones y, sobre todo, en la forma de producir. No era necesaria una parafernalia tecnológica altamente sofisticada. En tal sentido, la autodeterminación significa que los “Subvertor” supieron tomar sus propias decisiones y prescindieron del marco jurídico estatal. La producción que realiza la banda responde a

los medios disponibles. Estas decisiones generaron una creatividad constante en la invención de nuevas prácticas y habilidades, todo en respuesta al desconocimiento y la negación de las prácticas establecidas. ¿Cuál es el instrumento que hicieron posible las acciones mencionadas?

Sin duda, el arte musical es el principal instrumento de subversión, una forma de “resistencia cultural de situar otro estilo de vida”. En tal sentido, el *underground* es una herramienta que ayuda a superar los obstáculos que se presentan en el trayecto de la producción musical. Un arte expresado en el sonido del *metal extremo*, que puede ser catalogado como el peor de los ruidos, los diseños de las portadas en los discos como una aberración a lo bello, la vestimenta como una provocación a la moda. Sin embargo, para los metaleros es la mejor de las músicas, es un estímulo de transformación personal y una alternativa a los formatos comerciales.

En síntesis, la distancia mantenida con la industria discográfica y con sus reglas, así como la consecuente producción independiente, permitieron imaginar nuevas ideas de producción y gestión. En consecuencia, generaron un tipo de arte que porta marcas de subversión social: un arte muchas veces rechazado por la sociedad y satanizado por los voceros de instituciones religiosas.

1.2.4. Arte subversivo

Según el diccionario Larousse (2007) el término hace referencia a aquellas conductas que van en contra de la sociedad con la pretensión de subvertir el orden establecido. Lo cual significa “trastornar, perturbar hacer que algo deje de estar o de marchar con normalidad”. Por tanto, la subversión, como bien lo menciona Orlando Fals Borda, “es una de aquellas que no se entienden sino para referirse a actos que van en contra de la sociedad, y por lo tanto designa algo inmoral” (Borda 2009, 388). Empero, para el mismo autor, desde una dimensión sociológica, “la subversión se define como aquella condición o situación que refleja las incongruencias internas de un orden social descubiertas por miembros de éste en un período histórico determinado, a la luz de nuevas metas (*utopía*) que una sociedad quiere alcanzar” (Borda 2009, 392).

En tal sentido la subversión es la manifestación de las contradicciones que presenta una sociedad, una situación descubierta por miembros que pretenden una nueva sociedad, una manera de cambiar y reconstruir la sociedad. Las acciones de los metaleros no están

alejadas de esta concepción; sin embargo, hay una pequeña diferencia: ellos no están pensando en términos políticos de representación y demandas. Sino que las acciones subversivas tienden a no ser políticas, sino apocalípticas e individuales. No son demandas en masa, sino acciones expresadas individualmente, pero que apuntan a una no-reconstrucción social, a una destrucción del orden establecido, a un caos total. Esto se puede evidenciar en las entrevistas que contienen los *fanzines*, sobre todo en la postura genocida que pregonan desde el *metal*, aunque la pretensión esté presentada simbólicamente.³⁴ Por ejemplo, Suicide, miembro de la banda “Werewölf”, plantea el fin de los tiempos en los siguientes términos:

Esperamos el fin del humano, ya que el tiempo seguirá eterna y relativa e inevitablemente corriendo y sucediendo, la visión apocalíptica es quizás la manera de vernos inmersos ahí, ser parte de aquellos, esperarlo; la orquesta perfecta sería el *brutal Metal*, la civilización se debe de acabar de una puta vez, ya sea a manos del propio *hombre borrego* o de nosotros que actuaremos proyectados por nuestro instinto... el legado de los dioses más poderosos, nuestra voluntad es esa; a WEREWÖLF le interesa mucho todo esto, no son premoniciones propias, pero si, gran parte de nuestras expresiones devienen de eso, el fin del todo y la nada (Suicide, Nox Inferna III 2013).

La descripción de esta cita evidencia dos componentes: primero, el metal es la herramienta “perfecta” de destrucción, segundo es la actitud proyectada pensada y reflexionada. Son elementos que están presentes en los discurso de los metaleros y que son fundamentales en la configuración del *underground* boliviano. En tal sentido, el arte no apunta a ser pasivo, sino activo. No tiene que ser observado, sino practicado. Y mucho menos tiende a ser una distracción ajustada al mercado. Al contrario, busca ser un dispositivo de subversión.

De esta manera se puede entender la diferencia de lo que es y no es *underground*. Habitualmente, este último implica una forma de arte que está acomodado y vinculado a la industria musical, un tipo de arte disfrazado y presentado igual. Por ejemplo, la mayoría de las bandas íconos de *heavy metal*, que surgieron a principios de los años 80, de algún modo eran o buscaban ser subversivas, ya sea en las letras o la estética. Sin embargo, muchas fueron captadas por la gran industria discográfica para luego presentarlas como un espectáculo cultural. En otras palabras, el *rock*, el *heavy metal*, incluido el *metal extremo*, pasan de ser un fenómeno cultural a un fenómeno comercial, quitándoles toda

³⁴ En el anexo N° 3 se puede evidenciar esta postura genocida.

la carga subversiva y poniendo en su lugar un entretenimiento juvenil. En relación con esto Jota menciona:

Pero creo que sí hay la capacidad de decir que aquello que está acomodado a la industria musical, al ruedo de la vida normal, ya no es *underground*. Incluso el *metal extremo* [...] esa forma de vida que quiere imponerse se apropia, digiere y te vuelve a presentar tu misma forma creo que deja de ser *underground*.³⁵

Sin embargo, esta presentación es una forma de vender símbolos traducidos en estilos de vida que pueden ser consumidos en forma de distracción,³⁶ pero no siempre como las discográficas pretendían. Es decir, tanto el *rock* y el *metal* no son una distracción, sino que sus connotaciones son más profundas que un simple espectáculo musical. Pero, ¿cómo llego a ser considerado arte? Y ¿dónde surge esta idea de considerar al *rock* como arte? Los siguientes párrafos tratan de exponer cómo el *rock* se va apropiando de elementos culturales, antes considerados propios de las élites.

1.2.5. La transmutación del *rock* en arte

Según los autores Cristian Martín Pérez Colman y Fermán del Val Ripollés, el arte musical tiene tres formas de expresión: un “arte social” con tendencia política, que busca la denuncia social y el realismo; un “arte burgués”, propio del sistema capitalista, cuyo fin es lucrar; y un “arte por el arte” como libertad de expresión. La primera se refiere a la música con contenido social y político (así como el *folk*, el *blues* y el *rock* más politizado). El “arte burgués” apunta a la música pop, claramente comercial. El tercero incluye el *rock* (Ripollés 2009).

A principios de los años 60 el *rock and roll* se transforma, de música popular y simple diversión, en solamente *rock*.³⁷ Lo paradójico es cuando los grupos juveniles asimilan ciertas prácticas burguesas. Es decir, su espacio abarca la cultura de élite, en donde las formas artísticas como la música clásica, el ballet, la poesía, llegan a fusionarse

³⁵ José María Mendoza, ex integrante de la banda Escatofagia, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 27 de julio 2016.

³⁶ Ver “La industria cultural” de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en *Dialéctica del iluminismo*.

³⁷ Este acontecimiento comenzó con la llegada a los Estados Unidos de los “Beatles”, “Rolling Stones”, “Cream” y otros. Popularmente conocido como “invasión británica”, expresión que alude a la popularidad que adquirieron grupos de *rock* británicos.

en algunas interpretaciones.³⁸ Los intérpretes tienen relación estrecha con la academia y fusionan el *rock* con la música clásica, el ballet, e incluso con la poesía. Este hecho significa que las prácticas disciplinantes (música clásica, ballet) son difuminadas dentro el *rock*.

En esta etapa de los años 60 es cuando el *rock* adquiere la connotación *underground* relacionada a la producción artística,³⁹ cuando el *rock* es considerado arte por los músicos.⁴⁰ El arte en su creación ya no viene de la mano de un genio, sino de cualquier persona. Incluso, pasa a ser considerado como una “forma de expresión cotidiana y colectiva” (Maffi 1975, 39). También será un medio de expresión con tendencia a transformar la forma de ver la realidad. James Marshall “Jimi” Hendrix, cantante y compositor norteamericano, conocido por ser uno de los guitarristas más grandes del *rock*, señalaba que: “el *rock* es subversivo, no porque parezca autorizar sexo y droga, y fáciles emociones, sino porque anima al público a juzgar por su cuenta los tabúes de la sociedad” citado en (Maffi 1975, 309). De igual manera, el vocalista de la banda “*The Doors*”, Jim Morrison, dice: “políticos *eróticos*, eso es lo que somos. Nos interesamos por todo lo que se refiere a la rebelión, al desorden, al caos y a la actividad que parece carecer de significado” citado en (Maffi 1975, 310).

En estas circunstancias el *rock* es catalogado por las instituciones disciplinarias como una forma de rebeldía juvenil, empero, para los *rockeros* era catalizador de nuevas prácticas subversivas (Frith 1980). La música era asumida como un aliento de vida en un mundo empobrecido por valores materiales. Así, las acciones de los músicos eran percibidas como ejemplos a seguir. De manera figurada, se podría decir que el mundo estaba siendo nuevamente “reencantado” y despojado de toda verdad absoluta.

³⁸ La poesía en Jim Morrison, el ballet en “Jetro Thull”, la música clásica en “Yes” y “Emerson Lake and Palmer”, son ejemplos de la fusión artística en sus interpretaciones.

³⁹ Maffi desarrolla varios conceptos en la explicación de la producción artística. El concepto de *juego* es la base de la producción e instrumento en las estrategias de acción, donde todas las acciones son consideradas un juego, un juego que carece de reglas. Otro concepto para explicar la producción es el trabajo, considerado *no-trabajo*: sin horarios que cumplir, sin reglas que acatar, sin burocracias ni jerarquías, sin autoridades ni subordinados, sin contratos ni feriados. Empero, el concepto de comunicación-información como práctica inicial se convierte con el tiempo en tema clave para el desarrollo de las actividades culturales *underground*, considerado núcleo central (Maffi 1975, 183-189).

⁴⁰ La pregunta polémica continúa sobre qué es o qué debería ser arte. Hasta el momento se entiende que la designación está determinada por uno o más especialistas, quienes deciden que expresiones pueden ser consideradas arte. También hace referencia al “arte en un nivel superior” como la manifestación expresada de un producto creado en un contexto histórico por medios manuales y/o técnicos, además, valorados y reconocidos por un determinado grupo social.

1.2.6. Otra forma de ver la realidad

Al igual que el *rock*, el *metal extremo* que experimenta “Subvertor” es considerado un arte que pretende desenmascarar y transformar la realidad. Por ejemplo, en el último disco *Ciclos* del 2015, los temas “Adaptación”, “Humano” y “Vías de Extinción”, procuran exponer la otra realidad, en la cual se expresan las consecuencias de la práctica de un capitalismo hiper-consumista, que está llevando a la autodestrucción del ser humano. La apología ambientalista que expresan estas canciones es una denuncia marcada a la sistemática destrucción del medio ambiente (anexo N° 4).

Las letras son el contenido del arte musical. Que pueda o no tener efecto en los fanáticos es relativa. Empero, sus acciones en la vida laboral son ejemplo de la apología que pregonan. El interés de la banda por el resguardo de la naturaleza no es solo un discurso, sino que tanto en sus letras como en sus acciones priorizan su defensa. Es así, que tres de los cinco integrantes trabajan con temas relacionados al medio ambiente, así menciona el baterista de “Subvertor”, Horacio Lorini: “somos ambientalistas, siempre lo hemos sido [...] yo soy biólogo, Sharbel trabaja en medio ambiente, el Omar también en derecho ambiental”.⁴¹ Esto significa que arte y trabajo confluyen en la denuncia de los problemas ambientales, donde el metalero es el artífice en la creación del arte musical desde una posición social difusa.

El baterista de “Subvertor” señala que “el metalero es el que le gusta el metal, le gusta la música. De ahí puedes tener gente de cualquier nivel social, de cualquier ocupación. De hecho eso es lo único bueno del metal, que confluimos gente de todo tipo social, gente que venimos de diferentes áreas”.⁴² En síntesis, el metalero es *cualquier* sujeto que escucha metal. Sin embargo, hay una dimensión interesante que hace notar: el nivel social. Lo que hace difícil determinar la composición dual dentro de una sociedad capitalista; es decir, ¿dónde se podría encajar a los metaleros? ¿En condición de obreros del metal, tal como lo señala el Mago? O, por otro lado, ¿en el espacio de una burguesía como dueños de los medios e instrumentos de producción para crear la música?

Por ejemplo, las subculturas estudiadas por Dick Hedbigge, fueron analizadas en relación con la clase trabajadora del *East End*, desde las dimensiones de educación,

⁴¹ Horacio Lorini, baterista de “Subvertor”, entrevistado por Fernando Fuertes, La Paz 14 de agosto de 2016.

⁴² Ídem.

empleo y ocio. Aplicar las dos primeras dimensiones a los metaleros no sería provechoso, por la composición social que presentan. Como bien señala Horacio, en la conformación de la escena se evidencia gente de todo tipo social. En el contexto actual, esto se podría traducir de la siguiente forma: tanto los metaleros como las subculturas (*mods, rockers, punks, rastas, skin heads*) designan a un proletariado o clase obrera dispersa. La distinción puede hacerse de la siguiente forma, el obrero ya no vendría a ser aquel individuo, sino vendrían a ser aquellas empresas (grandes medianas o chicas) dispersadas por todo el globo. Y el burgués vendría a ser o se asemejarían a las multinacionales o transnacionales, empresas que ostentan los medios de producción y los que deciden que productos generar. Tal vez en este sentido se pueda comprender la lucha ambientalista contra el sistema por parte de los metaleros, desde unas prácticas adversas y disfuncionales al sistema capitalista. En este contexto, el arte musical es un instrumento de lucha que pretende transformar la realidad. Incluso destruirla, entendiendo que si no se pudo y no se puede cambiar este mundo es necesario destruirlo, y la música es uno de los instrumento para tal causa.⁴³

En un estudio que hace Verónica Tobeña sobre la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin entendía que el arte no debe ser una mercancía y que su función social debía ser la de transformar la realidad. Adorno, por su parte, señalaba que el arte debía desenmascarar la realidad (Tobeña 2011). Estas dos posiciones podrían fundirse dentro del *metal extremo*; es decir, para los más devotos seguidores no es una mercancía, sino un arte que proyecta transformar la realidad. De igual modo, las denuncias en las letras y en las imágenes expresan la otra cara de la realidad,⁴⁴ porque en cualquier disco será difícil encontrar una letra romántica y una imagen que pueda agradar a la mayoría de las personas.

⁴³ La idea de destrucción del mundo y del ser humano es frecuente en los discursos de muchos metaleros, principalmente desde el *black y death*. Este hecho no debe ser entendido literalmente, sino desde una metáfora: muerte al hombre de hoy. Por lo general las bandas de *black metal* tienen una apología de la destrucción del mundo. Literalmente se traduce en dar muerte al cristiano (caso: quema de iglesias en Noruega). Desde una metáfora, es aún más complejo, esta se podría traducir que la muerte al cristiano es una forma de destruir a una sociedad que aún se sustenta en la iglesia católica. Es dejar lo falso (*posser*) para ser verdadero (*true*), es la negación del otro yo (iglesia) como la pérdida del “yo” construido. En otras palabras puede ser interpretado como el encuentro del individuo desde la recuperación de las culturas propias o ancestrales.

⁴⁴ Tanto las letras como los dibujos de las bandas de *black metal* evidencian una apología a “Satanás”, sobre todo al macho cabrío. Por ejemplo, en las portadas de los discos de la banda “Kulto Maldito” se encuentra el macho cabrío. Por el lado del *death metal*, las imágenes y letras hacen referencia a desmembraciones y decapitaciones.

1.3. Pilares fundamentales de las prácticas subversivas

En este acápite me interesa desarrollar las formas de subversión social, producto de las acciones descritas anteriormente, principalmente de la conformación de las “reos” y la producción independiente. Las categorías que se exponen a continuación son el resultado de una reflexión acerca de la información recabada en las entrevistas. Las acciones objetivas de los metaleros se pueden leer desde tres aspectos interrelacionados: la *autoexclusión* como resultado de la suscripción a un nuevo espacio. La *autodeterminación*, que deriva de la relación estratégica con los mecanismos disciplinarios (principalmente con la industria discográfica), y establece la base para la acción y la libertad de expresión cultural. El último aspecto es la *regresión social*, vinculado a la búsqueda de un “volver atrás”, en la reinstauración de algunas prácticas. Estas acciones se presentan desde la producción musical que se realizan dentro de la escena, aunque la connotación del término no siempre es la misma en otros espacios musicales del *rock*. Empero, el objetivo será el mismo: subvertir lo establecido.

1.3.1. Autoexclusión

La autoexclusión es una de las primeras formas de rebeldía frente al orden dominante. Apartarse de las mayorías es uno de los principios de los metaleros. Una de las tres perspectivas teóricas de la *exclusión*, que propone Alejandro Martín Pluma, es la *autoexclusión*. Este enfoque analiza la exclusión como resultado de la carencia de motivación en los individuos (Pluma s.f.). Esta teoría es producto del estudio de la situación precaria que atraviesan los individuos, y que puede convertirse en condición de vida como resultado de la precariedad económica en un sistema capitalista. Para los metaleros, la falta de motivación no se encuentra en tal aspecto, sino en la negación de espacios para la realización de sus prácticas. La subversión no radica en el hecho de tomar a la fuerza los espacios negados, sino que dichos espacios ya no son necesarios y son sustituidos por otros. Por ejemplo, las chicherías consideradas “lo peor”, ahora resultan ser el espacio adecuado para las tocadas.

Con esta categoría se trata de pensar la exclusión, marginalidad, o segregación (atribuidas desde las políticas de integración) desde otra perspectiva. La expresión busca hacer referencia a una opción de “libertad”, y no como un factor de la inclusión social.

De este modo, se trata de comprender a sujetos de “acción” y no de “manipulación política”, dentro de una relación entre individuo y sociedad.

En primera instancia, la transgresión de cualquier práctica es penada desde diversos castigos, resumidos comúnmente en una muerte física o social. La marginación es uno de los castigos más frecuentes; es decir, la separación de los individuos que no cumplen ciertas normas. De tal manera, salir de los moldes tradicionales es una forma de violentar y alterar un orden social establecido. Para algunos es una conducta social inapropiada y, para otros, apropiada. Sin embargo, los grupos juveniles en un inicio no son excluidos, como se pretende con otros grupos sociales (campesinos, afros). Más bien, son ellos quienes deciden alejarse y sumergirse en su propio mundo.

Ahora bien, una entrada al inframundo musical del *metal extremo* parte del vínculo entre el mal y el *rock*, este último entendido como un espacio donde confluyen un sinnúmero de estilos musicales que se ramifican del *rock and roll*. Satanás se convierte y representa al *rock* como una primera referencia de la música,⁴⁵ posteriormente será el ícono del *underground* metalero.

Los metaleros, al incursionar en un nuevo espacio social y ser parte de las “reos”, dan lugar a nuevas relaciones y nuevas prácticas, y por tanto a un nuevo estado de “ser y estar en el mundo”. En este sentido, la autoexclusión de los metaleros puede entenderse desde tres perspectivas: primero, en relación al aspecto social, que se refiere cuando se genera una ruptura con la sociedad. Segundo, es el contextual, cuando se separan de una escena musical más amplia, por ejemplo de la escena *rockera* de los años 80 donde el *heavy metal* se había popularizado entre los fans. Por último, el individual, cuando se distinguen de sus pares mismos, en tanto sus acciones son más “radicales”. Estas acciones se podrían decir que son el revés del ideal de una sociedad moderna, en el sentido que las sociedades buscan la integración de sus miembros.⁴⁶

⁴⁵ En el trabajo de (Martínez 1997), *Satanismo y Brujería en el Rock*, se nota la relación intrínseca de la música con el diablo, inicialmente como una deidad que concede dones musicales a cambio del alma, luego es entendida como una amenaza a la moral y posteriormente como un estilo de vida.

⁴⁶ Los fundamentos de la autoexclusión como práctica *underground* se podrían encontrar en las conductas de los poetas *beat*. Jack Kerouac dice: “*beat* quería decir derrotado y marginado pero a la vez colmado de una convicción muy intensa” (Kerouac, La Filosofía de la Generación Beat y otros escritos 2015, 68) Para John Clellon, el término tenía connotaciones más profundas: “beat describe un estado de ánimo carente de cualquier superestructura, sensible al mundo exterior, pero intolerante con las banalidades. Ser *beat* significaba haberse sumergido en el abismo de la personalidad y ver las cosas desde la profundidad (Maffi 1975, 13). Este pensamiento estaba asociado al consumo de drogas, al *bop* (estilo del jazz), y a la experiencia de vivir en la marginalidad. Un hecho que puede ser interpretado como una reflexión personal y el abandono al mundo banal.

Los primeros en relacionar el término *underground* con un estilo de vida son los poetas *beat*. El término hacía referencia a un estado de ánimo desprovisto de una cultura dominante: significaba estar libre del mundo occidental, sin responsabilidades que cumplir, ni sujetarse a normas preestablecidas. No obstante, son los *hippies* quienes llevan a radicalizar estas prácticas desde un aislamiento casi total del mundo moderno. Ellos se sumergen en la experiencia del uso de alucinógenos, del mismo modo, renuncian a las comodidades que ofrecía el capitalismo en la reconstrucción de formas comunales.

De igual forma, para los metaleros, lo *underground* simboliza una forma de liberación de un mundo banal. Aislarse de la sociedad, aunque de forma simbólica, implica tensiones con la misma familia, con los amigos y con el entorno en su conjunto: la visión ya no será la misma. “Ver el mundo con otros ojos” será el resultado del ingreso al “inframundo” del metal.

José María Mendoza (Jota), ex miembro de la banda “Escatofagia”, plantea que su ingreso a la escena del metal, en los años 90, cambió su forma de ser:

Yo estaba en un colegio católico. Empecé a cuestionar la religión. Empecé a ver distinto el mundo. *Empecé a ver con otros ojos*, no con los ojos del banalismo. Sino, a ver un mundo muy violento, lleno de perversidad [...] y en mi forma de ser, era alejarme de los círculos sociales normales, buscar otro tipo de círculos.⁴⁷ (Énfasis añadido)

Al igual que Jota, los metaleros, al aislarse de los círculos sociales, no solo responden a la forma de ver el mundo, sino también a cómo los mira el mundo. Dicho así, la autoexclusión no es tan voluntaria, más bien podría resultar forzada por la falta de motivación en el contexto del sistema actual.

Sin embargo, la práctica *underground* implica no cumplir una función que alimente al sistema, tal como lo entendían los poetas *beat*, a quienes se les atribuye ser padres del *underground*.⁴⁸ Estos escritores llevaban una vida bohemia, que prácticamente era disfuncional al sistema capitalista; en otras palabras, se había transformado en una “pesadilla social”. Es decir, no tenían una función social, porque no había un “trabajo” que cumplir, tampoco responsabilidades hacia la sociedad. Contrariamente, cuestionaban la opresión del régimen americano, y sus acciones no pretendían contribuir al sistema,

⁴⁷ José María Mendoza, ex integrante de la banda Escatofagia, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 27 de julio 2016.

⁴⁸ “Nacida del aullido *beat*, la cultura *underground* se extiende como una mancha de aceite, hasta abarcar un amplio sector de la juventud (y de la *intelligentsia*) americana” (Maffi 1975, 34).

más bien proyectaban no ser parte del mismo. Su vida se asemejaba a los de abajo, a los otros de la sociedad por su relación con las drogas y el alcohol. En síntesis, abandonar el mundo moderno, tanto espiritual y físicamente, era la consigna.

Al igual que lo *beat*, el metalero pretende una renuncia, una deserción del mundo moderno, porque ya no encaja en la sociedad o, más bien, él no quiere encajar, no pretende integrarse. En cambio, se margina, se excluye y renuncia a la sociedad. En otras palabras, el metalero concluye en un “suicidio social” como una “acción heroica” –tal como Walter Benjamin reflexionó, a propósito de la muerte de Baudelaire, acerca de la relación entre suicidio y vida moderna–, una exhortación, o un ejemplo a seguir. Es decir “que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica”, en el sentido que cada día es una lucha de sobrevivencia (Benjamin 1972).

La autoexclusión no solo se traduce en aislarse, también es una forma de reconstruir su entorno. Los *beats*, los *hippies*, al igual que los metaleros, manifiestan este intento de construir un mundo propio, una escena propia: al separarse, producen su propia aniquilación como parte del sistema. Esta inmolación fragmenta la totalidad, dejando una falta que incluso podría ser el inicio del fin de ambos. Es como morder una manzana poco a poco hasta acabarla, o sencillamente dejarla así, incompleta, en la cual sus partes ya no serán lo que fueron. En otras palabras, ya no son jóvenes que se preparan para ser parte del sistema, sino son *hippies*, *heavys*, o metaleros que pretenden subversión. En este sentido, la sociedad ya no es la misma desde mediados del siglo pasado.

Finalmente, la autoexclusión proyecta una ruptura con lo establecido. Da lugar a una nueva forma de ser y estar en el mundo. Los metaleros no pretenden igualarse, sino diferenciarse de las masas, aunque esto tiene una doble arista: por un lado entre más iguales más fácil de dominar y manipular, y entre más diferentes más difícil. Por otro lado entre más iguales mejor entendimiento y entre más diferentes menos comprensión.

En síntesis, la autoexclusión es una decisión y una opción subjetiva, más que física, que comenzó en los años 50 con la deserción de una parte de la juventud. Theodore Roszak entendía la contracultura –en analogía a lo mencionado– en los siguientes términos: “una cultura tan radicalmente desafiliada o desafecta a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad” (Roszak 1981, 57). Cabe imaginar que el régimen capitalista aún puede tener gran reserva y, quizá, podrá suplir la falta, pero ya no detendrá el afán de deserción.

1.3.2. Autodeterminación

La práctica del *rock* se caracteriza por quebrantar el orden establecido. Es decir, la “libertad de expresión” es traducida en rebeldía. Esta es una característica presente en cada etapa en el desarrollo musical. Así, el sonido es más fuerte y ruidoso, la estética más estrafalaria, y la ideología más “oscura”. El metal, al igual que el *rock*, es considerado más que únicamente música, es “una filosofía de vida” que incita a una transformación personal y social. Desde este punto de vista, la autodeterminación como práctica *underground* se ha venido trazando con la emergencia del *rock and roll* desde mediados de los años 50 del siglo pasado.

Las primeras tocaditas “*under*”, en la que participó “Subvertor”, en algún momento se realizaban en un espacio de la Facultad de Arquitectura, que tiempo atrás funcionaba como capilla o iglesia. De la misma manera, vale también tener presente la primera tocada organizada por el club “*Krimen Króniko*”, denominado “Concierto Pre-Devastación” (4 de febrero de 1995) en un local cerca del cementerio (Montecinos 2014, 25-35).

La producción independiente, que fue expuesta anteriormente, es otra táctica que emplean los metaleros para subvertir las formas de producir que emplean las discográficas. Estas tácticas –siguiendo a Michel de Certeau– pueden traducirse en “frases que trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan” (De Certeau 2000, XLIX). Las acciones que se realizan en la escena, de igual manera, son improvisaciones espontáneas, ideas cargadas de creatividad que nacen en el esfuerzo por realizar una actividad en respuesta al orden dominante.

La autodeterminación, en tanto táctica, no solo se expresa en la acción de eludir económicamente al Estado, sino, también, en cambiar la función de la música. Se entiende que para el sistema capitalista la mercancía es la base de su fundamento, por tanto la música como mercancía debe ser productiva económicamente. Sin embargo, para “Subvertor” y los metaleros, la música no es mercancía, sino arte en todos sus aspectos (sonido, dibujos, pinturas, logos). En tal sentido, la música es convertida y entendida como arte, de esta forma algunos de los organizadores logran realizar conciertos con instituciones afines al gobierno, un hecho que da lugar a cuestiones y preguntarse si es o no *underground*.

Las tácticas –en el pensamiento de Michel de Certeau– están atribuidas a los modos de actuar frente a un espacio ordenado. Estos espacios han sido “llenados de sentido”⁴⁹ por los mecanismos disciplinarios, en donde los metaleros más que eludir el significado tratan de “desconocerlos”. Por ejemplo, realizar un concierto en una capilla, por más abandonada que se encuentre, sería un sacrilegio. Sin embargo, la capilla como dispositivo disciplinario ha sido despojada de su sentido original y, por tanto, de su poder. En este caso, el espacio físico como un lugar disciplinante ha dado lugar a una táctica no solo de eludir, sino de desconocerlo y de “vaciarlo de su significado”, reinventando el sentido originalmente adherido al espacio en cuestión.

De igual forma, la autodeterminación también se encuentra en la estética. No vestir “adecuadamente” se considera una violación a los estándares sociales, más aun cuando le dan significado a los elementos que contiene la vestimenta, y la directa provocación que encausan estas (cruces invertidas, chaquetas rotas, botas militares).⁵⁰ Tal significación es también una táctica, una forma de desarmar el sentido de vestir. Estas conductas subversivas en la estética –para Dick Hebdige– “representan simbólicos desafíos a un orden simbólico” (Hebdige 2002, 128). Aunque el autor hace énfasis en la cultura de los *punk*, se sabe que muchas de las influencias subversivas provienen de esa cultura, desde el lema: “hazlo tú mismo”.

Desde ese punto de vista, la “violación” de ciertas normas puede darse de forma voluntaria o forzada, alterando la función simbólica de los recursos disciplinantes. La acción voluntaria se expresa cuando las acciones son dirigidas intencionalmente, por ejemplo, la cruz invertida en la estética de los *blackers* es una provocación directa a la iglesia y la misma sociedad. La forzada, cuando directa o indirectamente las acciones de los metaleros son la consecuencia por la presión que ejercen los dispositivos disciplinarios. Por ejemplo, la prohibición de realizar las tocadas en la parte central de la ciudad da lugar a organizarlas en sitios clandestinos o subterráneos. En síntesis, esto se

⁴⁹ Esta locución no significa que un espacio físico tenga valor propio o sentido propio.

⁵⁰ La opción de vestir adecuadamente es producto de las instituciones normativas. Pero el metalero no encaja en el ideal de vestir con los estándares de una moda social. En la cotidianidad, su vestimenta se caracteriza por un atuendo oscuro, pantalones ajustados, zapatos o botas tipo militar, polerones con estampados de alguna banda icono según el gusto musical, pelo largo, chaquetas de cuero o *jeans*. En los conciertos, el atuendo conlleva cinturones y brazaletes con pinchos o púas de metal. Muchos de estos objetos hacen alusión a épocas medievales, cuando el cuero y el metal eran los medios disponibles de los guerreros.

puede entender como un desconocimiento del orden dominante, en el cual los espacios “legales” quedan obsoletos en la negación del control que pretenden administrar.

Alterar el orden es una táctica subversiva, en tanto la autoexclusión y la autodeterminación son maneras de no pertenecer al sistema. Por ejemplo, Henry David Thoreau –uno de los padres espirituales del *underground*– en su escrito *Desobediencia Civil*, realiza una crítica a la forma de gobierno y a la relación de este con el ciudadano.⁵¹ Es decir, cuestiona a la autoridad desde la resistencia a pagar impuestos y, por tanto, su posición induce a abandonar las funciones que el Estado atribuye a los ciudadanos.⁵²

No obstante, al igual que Sharbel, hay metaleros trabajando en algunas instituciones afines al gobierno. ¿Cómo se entiende esto?, a primera vista parece una contradicción con lo argumentado. Empero, esta acción, desde la perspectiva de Marilyn Ferguson, puede ser interpretada como una forma de destruir el sistema y desgastarlo por dentro.⁵³

En tal sentido, la autodeterminación, como una forma de rebeldía, significa que el metalero toma sus propias decisiones y prescinde de normas legales del Estado. La producción que realiza la hace según los medios disponibles sin la intervención de la gran industria discográfica, tal como se expuso líneas arriba. La misma estética artística es una forma de violencia simbólica. Estos hechos significan la introducción de nuevas prácticas, el desarrollo significativo de las habilidades y la creatividad constante, todo con el afán del desconocimiento y la negación a las prácticas establecidas.

⁵¹ Henry David Thoreau Plantea que hay un mal gobierno y leyes injustas. Y, los “buenos” ciudadanos que cumplen con sus obligaciones (impuestos) contribuyen a la continuación de un mal gobierno, al igual que la doble moral donde en el discurso rechazan todo acto malo, pero en la práctica – como obligación civil- no hacen más que dar continuidad al mal. A pesar de todo, -dice también- que ningún ciudadano tiene la obligación de erradicar el mal, pero tampoco se debe seguir estimulándolo. A Thoreau no le interesa tanto los actos de los demás, ni a dónde van a parar sus impuestos, pero sí le interesa seguir la pista a los efectos de su propia sumisión hacia el gobierno. Básicamente conmina a desobedecer las reglas que el Estado impone, renunciar al puesto y función que se asigna a los ciudadanos.

⁵² La conexión con Thoreau no es arbitraria ni casual, responde al vínculo que tienen los poetas *beat* (primeros en usar el término) con los escritores del trascendentalismo americano.

⁵³ Para ella, “se trata de una conspiración desprovista de doctrina política, carente de manifiesto. Está integrada por conspiradores que buscan el poder tan sólo para disgregarlo, y que se valen de estrategias pragmáticas, incluso científicas, pero con una perspectiva tan cercana a la mística, que apenas se atreven a hablar de ello. Son activistas que plantean cuestiones de muy diversa índole, que están desafiando al *establishment* desde su propio interior” (Ferguson 1994).

1.3.3. Regresión social

La tercera forma de subversión social plantea “el retorno a los orígenes del hombre”, pero con distintos matices. En lo cultural sugiere la recuperación de prácticas ancestrales (conexión con la naturaleza), instauración de sonidos (*diabulus*) e instrumentos (violín). En lo musical, algunas bandas tratan de volver a la rebeldía del sonido del *rock and roll*, al sonido de la vieja escuela del *heavy metal*. Finalmente, en lo estético, optan por vestimentas de épocas anteriores, en el uso del pelo largo y el maquillaje corporal. Desde este contexto la regresión social se puede leer desde la perspectiva de tres dimensiones temporales: regresión larga o ancestral, mediana o medieval, y finalmente la regresión corta o contemporánea.

Las bandas de *metal extremo* de Bolivia, al igual que muchas otras internacionales, sugieren en su estética e ideología musical el regreso al ocultismo (satanismo, brujería, paganismo).⁵⁴ La familiaridad que presenta el ocultismo con la ideología de “Subvertor” es intrínseca, en el sentido que las letras de las canciones de la banda contemplan aspectos vinculados a la naturaleza y la relación de ella con el hombre, la posición más cercana se puede encontrar en las letras del tema “Vías de Extinción”, la primera parte expresa: “Resistiendo a la Extinción / Abrupta intervención / Resistiendo a la Extinción / Cancerígena propagación. Irreversible toxicidad / Degradación del hábitat / Genética homogeneización / Enfrenta a la diversidad”.⁵⁵

⁵⁴ El eje que atraviesa los territorios del paganismo, la brujería y el satanismo, es el ocultismo. Tiryakian -citado por Mircea Eliade- entiende que aquellas prácticas intencionales suponen la existencia de fuerzas sobrenaturales que no pueden ser probadas desde los instrumentos habituales de la ciencia moderna. Además, tienen la intención de obtener resultados empíricos del curso o modificación de los acontecimientos desde un conocimiento. Las prácticas se transmiten de forma ritual. *La brujería* -desde la perspectiva de Eliade- es una antigua religión popular pagana europea, y según la tesis de Margaret Murray “la corrupción de los inquisidores los llevó a interpretar un culto arcaico de la fertilidad como adoración de Satanás” (Eliade 1997, 102). El *paganismo* no es otra cosa que la misma brujería occidental en un sentido más amplio; es decir, un adjetivo cristiano dado a las culturas no “evangelizadas”. El paganismo no se reduce a una cultura no evangelizada, sino a una representación de valores distintos adjetivados de herejes y satanistas. Sobre *el satanismo* se ha especulado mucho, Merja Hermonen en su artículo “Con y sin Satán: ser un satanista o un adorador del demonio en un país luterano” esboza que el satanismo tiene dos caras: por un lado está la adoración religiosa del demonio, basado en una convicción personal que involucra creer en Satán verdadero como un salvador y servirle de algún modo, desde un conjunto de prácticas ceremoniales realizadas en su honor. Por otro lado está el satanismo racionalista como fenómeno cultural acaecido en la iglesia satánica de la Obra de Anton La Vey (Hermonen. s.f.). Para La Vey el satanismo es la libertad plena del humano, insubordinación a toda concepción dominante, subversión mental del sentido de las cosas, y una experiencia de llegar a ser dios por medio de las prácticas terrenales. Estas prácticas se sustentan en las nueve declaraciones satánicas que apuntan a la subversión de los 10 mandamientos de la Biblia Católica.

⁵⁵ Las letras son un fragmento del tema “Vías de extinción” del disco *Ciclos* (2015)

Los términos de intervención, hábitat y diversidad están relacionados a los pueblos “originarios” o “ancestrales” no solo de Bolivia, sino del mundo entero. En este vínculo, la tendencia más evidente en la configuración de la escena metalera de Bolivia en los años 90 se remonta hacia el satanismo y paganismo.

La banda “Sanctum Regnum”, precursora de la escena cochabambina, evidencia su tendencia satanista en dos producciones: *Sanctaneum (Demo '94)* y *Satan's Flesh (Demo '96)*. De igual forma, se encuentra “Necromancy”, que ostenta dos grabaciones con similar apología: *Satan Crush Useless God!* producido en 1994, e *Into Apocalipsis* de 1995. “Bael” una banda de la ciudad de Sucre, también con una apología satanista anticristiana que contiene dos *demos*: *Caída de Cristo* de 1995 y *Abriendo las puertas del Infierno* de 1999. “Sabhatan” es otra de las bandas que manifiesta una simpatía satanista, el mismo nombre es atribuido a un demonio mitológico medieval europeo. Su primera producción de 1999 lleva el título *Enim Corpus Satán* (en mi cuerpo satanás). Posteriormente, en la segunda producción *Aruma* (2002), expresa una tendencia andina, sobre todo en los temas “Sajra” y “Khari-khari”,⁵⁶ estos son dos personajes de la cultura andina relacionados al lado oscuro.

La regresión larga dentro la escena boliviana -o más bien parte de la escena- se puede resumir en un atavismo pagano y anticristiano. Es una práctica que se fundó en los años 60, tal como Mario Maffi lo plantea: “surge un intento de ‘retorno a los orígenes’ para volver a descubrir el hombre natural, no corrompido por la tecnología y el maquinismo, con una opción cultural romántica y mística hacia los pueblos destruidos o sojuzgados por los preparadores del actual imperialismo” (Maffi 1975, 66). En tal sentido, el *underground* llega a ser un espacio social arraigado en prácticas que puedan pensarse en el retorno al origen natural del hombre, o por lo menos al resurgimiento y conservación de las prácticas ancestrales en detrimento de las modernas. Todo lo mencionado puede significar que la percepción del mundo, desde la música, se fundamenta en las culturas relegadas, con la esperanza de cambiar el mundo desde “abajo”.

Las letras del disco *Ciclos* (2015) de “Subvertor” sugiere esta idea, donde casi todos los temas cuestionan los desastres y la forma de vida del hombre actual: tecnología

⁵⁶ “Sajra” literalmente significa malo (a), y “khari-khari” es un personaje solitario que vaga por los andes en busca de una víctima para sacarle la grasa.

y maquinismo igual a hombre antinatural. Los problemas que la banda discute y cuestiona (en relación al hombre moderno) se evidencian en la letra del tema “Humano”, diciendo: “Que significa ser humano / Macrófago antropocentrismo / Ente prodigio devastador / Procaz despótico ignaro Opresor”

Desde la dimensión larga o ancestral, se puede ver que los integrantes de las bandas de *black metal* en Bolivia, o en cualquier otro país, utilizan, en los conciertos y en las presentaciones de algún *fanzine*, maquillaje. Los colores blanco y negro evocan las tradiciones nórdicas, más que a las propias culturas. Este aspecto significa que la regresión estética en la escena boliviana manifiesta aspectos culturales de otros contextos.

Sin embargo, en las letras de algunas bandas se evidencia una apología a personajes propios del contexto local. Por ejemplo, la banda “Hilaco” del centro minero Huanuni sostiene una apología al “Tío de la mina”, éste tiene la figura del diablo que se encuentra dentro los socavones, en donde los mineros le rinden pleitesía con coca, cigarros y alcohol (Calle 2016). En esta apropiación de los elementos culturales, en algunas bandas, se da una ruptura en la dimensión del contenido de las letras; es decir, la música mantiene las características del *black metal*, pero no así en las letras que exponen contenidos culturales con relación a lo andino. Por ejemplo, una de las bandas con esta tendencia es “Ancestral” que logró sacar un demo promocional en formato casete a fines de los años 90. El mismo título del disco, *Ssuruj*, es vocablo quechua, incluso en las canciones utilizan el idioma de los quechuas (Supay 2015). El segundo disco de la banda “Sabhatan”, denominado *Aruma*, de principios del milenio, también tiene una inclinación a la cultura andina.

Todo lo mencionado, puede significar que la percepción del mundo, desde la música, se fundamenta en las culturas relegadas, con la perspectiva de cambiar el mundo desde “abajo”. En síntesis, esto se puede traducir en una forma de regresión cultural, una preocupación por entablar una relación más armónica con la naturaleza. Esta reconexión es una práctica implícita no solo en la cultura andina, sino en todas aquellas sociedades premodernas, denominadas paganas. Estas últimas estaban estrechamente relacionadas con la brujería y el satanismo. Es por estos rasgos que tanto el *rock* de los años 60 hasta el *metal extremo* del presente, sean clasificados desde esos campos.⁵⁷

⁵⁷ Por ejemplo, el concepto musical de la banda de Santa Cruz “Bemdesar” lo resume de la siguiente manera: “somos detractores del bastardo y reivindicamos la vigencia de los herederos de las

La escena metalera boliviana, en la actualidad, desde la dimensión temporal-contemporánea, evidencia un interés por volver a recuperar las prácticas de los años 90. Principalmente se concentra en la nostalgia de volver a reconstituir las “reos”, una forma de comunidad, un hecho -tal vez- de algo inconcluso, como lo señala Jota:

Justamente hace unas dos semanas participé de la cultura *rock* en Sucre, que es un intento de revitalizar aquello que nosotros habíamos hecho desde los 90. Entonces, ahí reflexionábamos acerca de eso. Qué es lo que está pasando con la escena *underground* boliviana. Y sacábamos la conclusión, de que necesitamos *volver a las prácticas* organizativas que teníamos antes, que habíamos dejado durante un tiempo, como el *hazlo tú mismo* por ejemplo.⁵⁸ (Énfasis añadido)

La vuelta a las prácticas iniciales sugiere rearticular la producción independiente y autogestionada, asimismo, al intento de conformar nuevas “reos” de metaleros en un sentido comunitario. Esta ansiedad y nostalgia hacia la primera época posiblemente está siendo sobrellevada con la reedición de “viejas” grabaciones y la producción de conciertos con bandas de la “vieja guardia”. Es así, que muchas de las grabaciones están presentadas en formato casete o vinilo, y no así en el disco compacto que resultaría más actual. ¿Por qué el casete y el vinilo? Una de las respuestas sería que estos formatos son parte de la identidad del *rock*, como lo hace notar Ripoles, y lo es mucho más para el metal. Porque en el momento en que el *metal extremo* se estaba extendiendo entre los fans, al mismo tiempo desaparece el casete y el vinilo que son sustituidos por el disco compacto.⁵⁹

La vuelta a los orígenes musicales del *rock* se podría decir que es una característica propia en cada etapa inicial de su desarrollo. La concepción de un nuevo sentido musical surge cuando el *heavy metal*, de principios de los 80, pasa a otro nivel, un lugar donde la música deja de ser un instrumento de diversión por la banalidad y la comercialidad en que cae el estilo, designado como *glam*.⁶⁰ Las bandas que pretenden encaminar al *heavy metal* a sus orígenes musicales de rebeldía, velocidad y potencia, serán sinónimo de un nuevo

culturas ancestrales precolombinas, todo en favor de un Underground con Ideología y Actitud” (Infernum 2016).

⁵⁸ José María Mendoza, ex integrante de la banda Escatofagia, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 27 de julio 2016.

⁵⁹ A principios de los años 90 las industrias discográficas comienzan a sustituir los formatos del casete y vinilo por los discos compactos.

⁶⁰ El *glam* es una tendencia más que musical estética. La parafernalia visual de las bandas de *heavy metal* de los años 80 se cimentaba en un aspecto casi femenino. Las bandas más populares que caracterizan a esta tendencia parten desde “Motley Crüe”, “Warrant”, “Poison”.

concepto musical: inicialmente denominado *power* para luego ser conocido como *thrash metal*. Esta demarcación no es gratuita, la pérdida de las connotaciones culturales del *heavy metal*, ya no expresaba ni identificaba a los fanáticos. Es decir, se había perdido el sentido crítico de hacer música, todo les parecía divertido, muchos pretendían ser estrellas de *rock*. De la misma forma, los problemas sociales son dejados de lado, solo se trataba de un espectáculo que pudiera generar dinero desde la lógica: “sexo, drogas y *rock and roll*”. Este era el lema de vivir a diario, el futuro no importa, sino vivir el presente.

No obstante, la música extrema, en sus estándares debe mantener el sonido crudo de las primeras bandas que fundaron los estilos *thrash*, *death* y *black*. La apología que se mantiene trata de no perder la rebeldía musical con el cual nació el *rock and roll*. Así lo advierte Israel Pérez, quien organizaba tocadas:

El principio de *Blood Fire Death* es un llamado a todas las bandas para que mantengan una actitud, y mayormente que mantengan un sonido tradicional. No como ahora, que muchas bandas tratan de hacerlo - supuestamente lo llaman evolución- pero mezclan géneros [...]. No me gusta, digamos, mezclar un *thrash* con toques Góticos, o toques, no sé, *Doom*, o *Ñu Metal*. Eso no encuadra para mí.⁶¹

Esta preocupación es latente en una escena donde la vieja escuela de los años 80 ha dejado huella, de tal forma que en la actualidad el *thrash metal* ha resurgido con gran fuerza, particularmente en la ciudad de La Paz. Este hecho evidencia y se ajusta a una forma de regresión musical, más aun cuando la escena de la ciudad de La Paz es considerada vanguardista. Este aspecto da cuenta de una especificidad en la configuración de la escena metalera en Bolivia.

Por otro lado, en el afán de superar y “radicalizar” la música, muchas bandas experimentan nuevos sonidos, incluso perdiendo el sonido tradicional que identifica un estilo, hasta llegar a sonar diferente. En algunos momentos, la pérdida del sonido tradicional ha provocado que varias bandas recuperen el sonido de los años 80: casi como una vuelta al mejor momento de la época dorada del *heavy metal*, de ahí el énfasis actual hacia la vieja escuela.

A lo largo del capítulo se ha argumentado la existencia de unas prácticas que caracterizan la escena metalera de Bolivia. Estas denotan una autoexclusión de la sociedad, para luego conformar las “reos” y producir música al margen de las industrias

⁶¹ Israel Pérez, organizador de conciertos, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 24 de agosto 2011.

discográficas. Estos aspectos marcan una ruptura con lo establecido y una forma de distinción juvenil, en la instauración de algunas prácticas pasadas (formas comunitarias, producción independiente). Los rasgos que presentan las “maneras de hacer” son una “violación” a la obligación de ser “legales”. Los discursos musicales, estéticos e ideológicos expresan de forma simbólica una lucha cultural contra el orden social, una “resistencia” a los cánones de conducta, donde el *metal extremo* es el primer estímulo.

Siguiendo a Tomás Ariztía, la teoría de las prácticas sociales propone entender las prácticas desde tres elementos: *competencias*, *sentido* y *materialidades*. El primer elemento hace referencia al conjunto de saberes prácticos y habilidades que pueda desplegar el sujeto en la realización de una práctica (por ejemplo tocar la guitarra). El segundo se refiere a los aspectos culturales traducidos en normas y valores, y al conjunto de significados y creencias vinculados a una práctica específica. El último abarca la totalidad de recursos materiales que participan en la realización de una práctica (instrumentos, espacios físicos, tecnología, etc.) (Ariztía 2017). Ahora, las competencias y materialidades no difieren en nada con las prácticas que todos los metaleros realizan, empero, el sentido es el que los diferencia. Es decir, los valores atribuidos a la realización de una práctica tienen lógicas contrarias a las de la modernidad, en la cual lo económico prima. Este hecho se expone con más detalle en el segundo capítulo. Hasta aquí se ha reflexionado en torno a las prácticas como *performances*, como una manera de comprender la dinámica de las ellas.

Capítulo II. Características de la práctica *underground*

El presente capítulo analiza las características de la práctica *underground* respondiendo a tres preguntas: ¿cómo son?, ¿cuáles son?, y ¿qué son? Desde estas interrogantes se exponen las formas de producción, distribución y consumo. Las principales características de estas formas se manifiestan y sintetizan en las tocadás, *fanzines* y grabaciones. Estas prácticas se sustentan en tres principios: *Actitud*, que se traduce en no seguir las reglas del juego y situarse al margen social. *Compromiso*, sintetizado en ser auténtico y “no venderse al sistema”, además, de mantener un hermetismo total. *Constancia*, que sugiere “morir con las botas puestas” manteniendo el ideal.

Para tal propósito, se describe rápidamente los rasgos macro de las prácticas *underground*, resumidos principalmente en las tocadás, *fanzines* y grabaciones. Luego, se determina las peculiaridades de las “maneras de hacer”. Por último, se analizan los principios que sustentan la práctica.

2.1. Prácticas macro. Manifestaciones culturales

En el anterior capítulo se habló de una escena metalera en Bolivia. Ella se remite, básicamente, a la conformación objetiva de bandas de *metal extremo*, reuniones de metaleros y a las formas de producción que se generaron entre ellos. Sin embargo, el problema de la existencia actual de una escena *underground* metalera continúa siendo un problema que todavía no está resuelto.

Para comenzar el análisis es necesario reconocer la práctica macro que se realiza en la escena, ya que toda conducta responde a una cierta necesidad y a una lógica de realizarla. En primera instancia, la actividad principal en la escena se funda en la producción, distribución y consumo de *metal extremo*. Esto no significa alcoholizarse, drogarse o “joder” *emos*, como lo advierten algunos metaleros.

2.1.1. *Metal extremo*: la parafernalia oscura

Hasta finales de los años 80 el *heavy metal* aún era condenado por círculos sociales conservadores. Si el *heavy metal* fue satanizado, el *metal extremo* que propagó “Subvertor” será considerado la perversión total. Excomulgado por la sociedad y

endiosado por sus fans, el *metal extremo* conllevó prácticas que se encaminaron más allá del simple discurso; por ejemplo, se sabe que en Noruega hubo quema de iglesias y asesinatos. Asimismo, la música, su estética y la ideología es aún más radical que en el *rock* o el *heavy metal*. Pero ¿qué es el *metal extremo*?, para Salva Rubio “es un tipo de música difícil de apreciar, difícil de digerir y difícil de encuadrar. Nunca será popular, nunca encajará en ciertos ambientes sofisticados, populares o refinados, nunca sonará en las emisoras de moda” (Rubio 2013, 16). Al igual que la música clásica contemporánea, el *metal extremo* supone una variedad de estilos, convoca una selecta audiencia, no logra llegar masivamente, y los antecedentes se remontan a los años 70.⁶²

El sonido del *metal extremo* es el primer espacio que condiciona la disposición de “ver el mundo con otros ojos”. Por tanto, no es solo un estilo musical que conlleva otros estilos, sino, más bien, es una manera de ser y estar en el mundo. Para los metaleros, es la fuerza invisible, una energía que estimula la realización de las prácticas, o maneras de hacer y decir. Sharbel, vocalista de “Subvertor”, con respecto a lo mencionado dice: “lo que me mantiene vivo en la escena es ese sentimiento, ese cariño, ese amor que tengo a esa música que hace que experimente todas estas emociones”⁶³. Este sentimiento de pertenencia que no es hacia el grupo, sino hacia el metal, se puede decir que es el común en los metaleros.

En las entrevistas realizadas, la concepción del metal se orienta a un estilo musical no accesible para todos, esto con relación al sonido. Pero, en cuanto al lugar, Kronos que es productor del *fanzine Nox Inferna*, señala que: “el verdadero metal se encuentra en lo más profundo del infierno, en el insano lugar donde fue procreado y traído a la vida, en el real Mundo Subterráneo”⁶⁴. En definitiva, el metal representa un espíritu rebelde,⁶⁵ un camino a seguir.

⁶² Salva Rubio realiza una exhaustiva descripción del desarrollo del *metal extremo*. Según el autor los precedentes musicales se remontan a los años 70 con Black Sabbath. Empero, las raíces de este estilo musical se concentran en las bandas de los primeros años de la década de los 80, en particular, con las bandas “Venom”, “Hellhammer”, “Bathory”, “Celtic Frost” y “Repulsion”. El cisma musical se afina a principios de los 90 con bandas de *death metal* y *black metal*.

⁶³ Sharbel Gutiérrez, vocalista de “Subvertor”, entrevistado por Fernando Fuertes, Oruro, 27 de agosto de 2016.

⁶⁴ 6X6S6, editor del *fanzine Nox Inferna*, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 16 de julio de 2011.

⁶⁵ El guitarrista Álvaro Suarez dice que “Es la energía en la sangre que me permite seguir este camino, ya que prácticamente muchas veces me he puesto a pensar. Si muchas cosas podría seguir normal con mi vida, pero sin sentir el *heavy metal*, sin escuchar, sin sentir la energía, me sentiría vacío, prácticamente como un zombi digamos. Como que es mi energía”. (Álvaro Juan Martín Suarez, editor del

2.1.2. La escena

Al mismo tiempo, el sonido del metal requiere de un espacio en donde pueda manifestarse, un lugar definido por el común de las prácticas. En este caso, la escena metalera es contemplada como un campo que tiene sus propias lógicas de hacer las cosas. Siguiendo a Pierre Bourdieu, el campo social es un espacio particular que contiene sus propias leyes para su funcionamiento (Gutiérrez 2005, 31). Además, son las leyes que determinan las “maneras de hacer” del colectivo.

Desde el punto de vista de los metaleros, cuando se habla de una escena se hace referencia al conjunto de bandas con relación a un estilo musical. Aunque, para algunos, es el resultado de la interacción de las prácticas macro y no la suma de ellas. Es decir, debe haber total articulación entre todos los artefactos, incluidos los metaleros, o sea: organizadores de conciertos, editores de *fanzines*, productoras, distribuidoras. Sin embargo, si hay una interacción, aunque mínima, entre el conjunto de los artefactos con relación al *metal extremo*, se podría identificar posiblemente una escena.

Ahora, al parecer, la mirada que se tiene sobre la situación de la escena metalera de Bolivia es crítica. Tal situación se relaciona con la división interna por escenas, ya sea por estilos, ideologías, o regiones.⁶⁶ Supuestamente, este hecho tiene relación con la indiferencia, la negación de las prácticas de los años 90. Así lo señala Jota: “con todos sus defectos profundos hay una escena *underground* que está muy débil [...] no sé si es una generación, pero surge una nueva idea, que dice que todo aquello que habíamos hecho era en vano”.⁶⁷

Este desierto, para algunos metaleros, ha llevado a construir nuevos elementos para entender lo que es una escena. En la reflexión sobre este tema he podido identificar conceptos que algunos metaleros utilizan para entender lo que es una escena. Al parecer, el concepto de escena ya no determina lo que serían las prácticas *underground*, en el sentido que la escena de hoy remite al conglomerado de sujetos que visten de negro,

fanzine Resurgir, miembro activo de las bandas Fénix y Trueno Metálico, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 8 de julio de 2011).

⁶⁶ Esta fragmentación al parecer no es solo en Bolivia, por ejemplo, Morbillus productor del *zine Vomith the Blegins*, realiza una pregunta a Soggoth the Impaler, miembro de la banda “Nuclear Anticristo”, y la respuesta es: “una mierda podrida!!! Todos odiándose y lanzándose difamaciones por ser más real unos que otros dentro de una pseudoescena que vale menos que un kilo de mierda!!!” (Impaler s.f.)

⁶⁷ José María Mendoza, ex integrante de la banda Escatofagia, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 27 de julio 2016.

bandas de *metal*, y a casi toda producción de material musical que circula por las redes sociales. Putrefact Rotten, miembro de la banda “Putremanzer”, señala que “la premisa de eso que llaman escena, está en seguir las tendencias markadas por las llamadas ‘redes sociales’... REDES DE PUTERÍO es lo ke son!!!” (Rotten 2016). Así, la masificación de los productos, un hecho que va en contra del principio *underground*. Esta oferta musical y el acceso virtual al *metal extremo* por medio de las redes han dado lugar a una “violación de la escena”, o al menos es entendida así por el editor del *fanzine Hell Possession* (Quispaya 2015).

2.2. Escena actual

A propósito de la crisis en que se encuentra la escena metalera de Bolivia, vale tener en cuenta las tácticas de conservación y subversión que los metaleros, “consecuentes” y “vanguardistas” intentan poner en acción. Desde la mirada de los primeros, la escena debe seguir siendo subversiva con métodos tradicionales de producción (producir en casetes, fotocopias) y fidelidad a los principios (actitud, compromiso, constancia). Sin embargo, para algunos, grabar al margen de los grandes sellos no significa grabar en un casete con sonido precario, ni usar la tecnología en la distribución (internet). Es decir, se trataría, más bien, de sacarle provecho a la tecnología. El uso de internet y la tecnología digital se podrían traducir como nuevas formas de subvertir las prácticas establecidas por los “consecuentes”, nuevas habilidades o tácticas de subversión social. Pero que no necesariamente son y deben ser como a principios de los años 90, en esencia sí, pero en la forma no.

Ante estas posiciones, unos tratan de mantener y otros de subvertir; es decir, se trata, para unos, de pensar cómo mantener la forma de subversión y, para los otros, cómo subvertir las formas de subversión. Ahora, la pregunta más recurrente, dentro de la escena, remite a como imaginar lo que se relaciona con el formato (vinilo, casete) o el contenido (metal). Sin embargo, esto puede depender de las habilidades de cada metalero, que hoy son mucho más diversas, en el sentido que la tecnología ofrece más posibilidades en la producción y distribución.

Esto significa, en cierto grado, una transformación de las prácticas debido al gradual desarrollo tecnológico que logra sustituir o minimizar el formato, además de facilitar el acceso a la música. Este hecho es muy discutido, en el sentido que:

Los “metaleros” de hoy en día están okupados en ver kien se baja más mierda de internet y así hacerse a los konocedores y putos pseudo-kolekcionistas!!! Ke asko... solo marikas konektados por el kulo a la “red de redes” JA JAJA. Los ves vestidos de negro por las kalles y en manadas en los konciertos, idiotas disfrazados ke aparentan ser muy malos y rebeldes ante la sociedad, simples animales kon ropita extravagante komprada kon dinero regalado, kon kolekciones inmensas de MP-3 archivados en los diskos duros de sus “duras” kabezas.⁶⁸

El fácil acceso a la música, para los metaleros “consecuentes”, tiene connotaciones negativas. Ellos argumentan que se perdió la crítica, la reflexión, la unidad de sus miembros, y, lo más sustancial, el sentimiento *underground*. Es en este sentido, la conformación de una escena nacional llega a ser una apariencia, incluso para algunos no existe una escena como tal.⁶⁹ Estas apreciaciones se expresan en los *fanzines Hell Possession* de la ciudad de Oruro y *Nox Inferna* de Cochabamba.

Por otro lado, la accesibilidad al material musical lleva a la acumulación de información, lo que apunta a pensar que, aparentemente, los nuevos metaleros son más konocedores que los viejos. Sin embargo, este canal de circulación musical, de alguna forma, rompió el monopolio sobre el conocimiento del metal, donde solo los “elegidos” podían ostentarlo y no así quienes no tenían los recursos suficientes para adquirir material “original”. Pero, también, la fácil accesibilidad al material hace que el metal sea banalizado y mal interpretado, por parte no tienen nada que ver, o no saben mucho sobre el metal. En síntesis, lo expuesto da a entender que hay una acumulación de un capital simbólico, también se anuncia la ruptura de un monopolio de las formas de producir y, finalmente, hace notar la banalización musical y estética.

Empero, aún hay metaleros que siguen reflexionando sobre cómo entender una escena *underground*. Los conceptos que se exponen a continuación son términos propios de algunos metaleros que marcan la frontera del *underground*, y que de alguna forma pueden ayudar en la comprensión de lo que ellos entienden por escena.

⁶⁸ 6X6S6, editor del fanzine *Nox Inferna*, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 16 de julio de 2011. La transcripción de la entrevista no se modificó en ningún sentido, y el uso de la “k” es propio del entrevistado. Se respeta la ortografía del autor.

⁶⁹ En el diario de campo se pudo apreciar constantemente este argumento, muchos llaman a la escena actual: pseudoescena. Este hecho se puede evidenciar en el segundo número del *zine Nox Inferna* (2010), con respecto a la escena, indica que la concepción está totalmente corrompida y tergiversada.

2.2.1. Violación a la escena

En las páginas preliminares del *zine Hell Possession* (2015), se realiza una crítica a aquellos que compran poleras de las bandas íconos. La estética, al parecer hoy en día no es más que una apariencia. Es decir, en la actualidad la forma de vestir no determina al metalero; al contrario, puede más bien desfigurar a la escena. Vestirse con varios parches y ostentar una polera con el logo de una banda *underground* sin siquiera haberla escuchado, peor aún, sin tener el *demo*, se considera una “violación” al *underground*. Asimismo, el editor de *zine* continua afirmando que esto significa mentirse a uno mismo, lo que, consecuentemente significa ser un pseudeometalero. De tal manera, más que apoyar a la escena, llega a ser un desacierto. En este sentido, el editor del *zine*, señala que son pocos quienes practican a plenitud esta forma de vida (Quispaya 2015).

Esta crítica es la más recurrente no solo en los *fanzines*, sino también en los metaleros, en la cual la intención de conformar una escena sólida se desvanece. Sin embargo, en la reconfiguración como grupo social se pueden evidenciar conceptos que permitan distinguir lo que para los metaleros es el “*underground boliviano*”.

2.2.2. Radicalismo consiente

En una entrevista realizada a Julio Rodríguez, editor del *zine Desde las Profundidades*, por el *zine Hell Possession*, se habla del “radicalismo consiente” como una forma de desconocimiento al *posser*, de purgar la escena, sobre todo “para mantener alejados a cristianos y personas que solo buscan admiración o dinero, ellos no tienen lugar en el *Underground* y deben ser marginados e ignorados” (Rodríguez 2015). El concepto, también, hace referencia a un antiolectivismo, de una voluntad de no pertenencia a la escena metalera. El editor del *zine Alerta Subterránea* señala: “no se trata de masas, sino de personas, de guerreros, de valientes, de seres únicos, no somos parte de la masa metalera” (Flores 2012). Estos argumentos de purificación y no pertenencia no son otra cosa que un tamiz social, una forma de resistencia a la fama y a la colectividad.

2.2.3. Resistencia *underground*

En el *fanzine Guardianes del Metal*, la banda “*Bemdesar*” recurre al término de *Resistencia Underground* para dar cuenta del distanciamiento de quienes buscan

protagonismo, de quienes, a nombre de lo *under*, se permiten propuestas musicales sensibles, en las letras, al dogma cristiano. Esta acción es categóricamente rechazada, principalmente, por las bandas de *black metal* (Infernum 2016).

Este modo de concebir el *underground* da cuenta de una nueva reconfiguración en la relación social de los metaleros “consecuentes”, lo que permite entender la reclusión de los mismos cuando se ven amenazados por aspectos como estos. La fama y la popularidad en el sentido comercial no cabe dentro del *under*; al contrario, estos aspectos deben ser expulsados. La popularidad y la fama, más allá de sus fronteras, es la muerte del *underground*, no obstante, esto no significa que haya muerto el espíritu de rebeldía, sino que vuelve a la “oscuridad” y a ser desconocido para la sociedad.

2.2.4. Espíritu *underground*

Mantener viva la tradición *underground* significa producir *zines* impresos, producciones en formato casete, en el esfuerzo por editar e intercambiar material. Ideológicamente pretende ser totalmente anticristiano desde el *heavy* hasta el *black metal*. Esto significa estar firmes en sus creencias ideológicas, rechazando falsos dogmas. Mantener el espíritu *underground* es, también, no olvidar a viejos personajes que iniciaron el *metal extremo*. En el caso de Bolivia sobresale “Subvertor” y las primeras bandas. En la página final del *fanzine Nox Inferna IV*, con relación a bandas europeas, leemos que no se trata de admiración o adoración a nadie, sino de respeto a quienes se lo merecen. En otras palabras, el respeto es fruto de las acciones concebidas en la producción de algún material desde el espíritu *underground*.

2.2.5. *Only tape is real!!!*

Como se pudo notar anteriormente, los aspectos relevantes se cimientan en la forma de producción y el aspecto del formato, además de una concepción ideológica “firme”. El casete desde el inicio fue el formato por excelencia dentro del *underground*. Según Semiazas, creador de la Banda “Imperio Nocturno”, señala que el casete es el verdadero formato de culto del verdadero *Metal Underground* Mundial (Semiazas 2015). Por su parte, Suicide fundador de la banda “Werewölf” dice: “nunca fui partícipe de intercambiar un cd-r en mp3 con decenas de tapas, eso es mierda, si quieres hacer un trato

justo envías una cinta grabada y producida dándote el trabajo de hacerla una a una” (Suicide, Hell Possession N°1 2015).

Al parecer, el rasgo distintivo que legitima la escena *underground* es el casete, un formato tecnológicamente obsoleto. En tal sentido, en el *under*, su vigencia es marca de identidad. Así como lo fue el *long play* para el *rock*, el casete dentro de la escena es la huella digital de la práctica *underground*.

Pero, ¿por qué el casete llega a ser el formato de preferencia?, ya que este formato era considerado la primera forma de piratería musical. Asimismo, se podría grabar cualquier disco *long play* en un casete, y de esta forma podía ser popularizada la música entre los fanáticos. Pero, por otro lado, también es la primera forma de subversión que encuentran los metaleros en los años 90 para producir material musical al margen de las industrias discográficas. Y ahora, a casi 30 años, el casete sigue vigente, incluso el costo en relación con el disco compacto es diez veces más alto. Además, puede seguir siendo pirateado. Pero resulta que el casete no puede ser clonado fácilmente al formato digital. Aún hay más, la producción del casete implica grabar uno a uno, escuchar todos los temas, y no pueden ser reproducidos en serie. Aunque sí se podía reproducir y grabar más rápido de lo normal, pero esta técnica no era muy usual porque arruinaba más fácilmente el mecanismo del artefacto musical. De igual manera, había algunos *Decks* que podían grabar dos casetes, pero su costo era alto.

Entonces, estos hechos hacen del casete un dispositivo único, original y auténtico en la producción musical del *under*. Podemos advertir que se trata de elementos que bien se pueden relacionar con (o con la búsqueda de) la originalidad, el aura y la unicidad, según la mirada de Benjamin. Es en este sentido, las producciones actuales, aún conservan el principio de grabar en casete, antes que en los otros formatos. Es necesario recordar enfáticamente que el material *underground* no se encuentra a disposición en cualquier lugar y momento, solo circula en las tocadiscos o mediante el contacto con algún miembro de la banda.

2.2.6. Zine

La discusión de cómo tendría que ser un fanzine *underground* sigue en auge. Al parecer, los *zines* deben mantener el formato de fotocopia y la numeración respectiva hecha a pulso, pero también hay *zines* elaborados en las imprentas con tecnología

sofisticada. Las páginas en blanco y negro predominan en el formato, aunque la portada de algunos se produce a colores, con el predominio siempre de lo lóbrego.

En el presente los *fanzines* casi han desaparecido, según Julio Rodríguez editor de un *zine* cruceño. Rodríguez comenta que ya no hay muchos *zines*, y son pocos los que se pueden encontrar:

En realidad no creo que ya casi no hayan *zines*, me parece que tal vez hay menos que antes, pero siguen habiendo varios *zines* que tienen una buena cantidad de números, como el *Alerta Subterránea*, *Aleación*, *Entenebrece*, *Nox Inferna*, *Compendium Maleficarum*, entre otros, que tal vez no salen con mucha regularidad en algunos casos, pero están presentes cada cierto tiempo apostando todavía por el material impreso (Rodríguez 2015)

Sin embargo, cualquiera sea la forma de elaborar un *zine*, -como ya se dijo- este no debería ser expuesto en las redes sociales, porque llegaría a gran cantidad de individuos. Esta acción entra en contradicción con el mismo término. El *underground* literalmente significa subterráneo, algo desconocido para la sociedad. Es en tal sentido que las producciones tratan de mantener un hermetismo.

Ahora bien, toda práctica tiene un sentido que perseguir. Pero, ¿cuáles son y qué rasgos constituyen? Es decir, ¿cuál es la lógica, dónde y cómo se manifiestan? Sin duda alguna, se muestran en la realización de tocaditas, grabación musical, producción de *fanzines*, distribución del material. No obstante, estos productos no aparecen de la noche a la mañana, más bien son el punto de llegada de todo un proceso que conlleva particulares “maneras de hacer”.

Lo expuesto hasta aquí permite decir que hay una escena o un espacio musical, aunque el término de escena *underground* al parecer está siendo sustituido por “*undergrund boliviano*”. Sin embargo, serán las prácticas y las connotaciones de la práctica que definirán al grupo.

2.3. Prácticas micro. Acciones habituales

El análisis siguiente se realiza en relación con la economía capitalista. El rasgo distintivo de la práctica *underground* consiste en que la producción no está hecha para su venta en el mercado, sino para consumo propio, lo cual solo satisface a los interesados. De igual manera, los productos pueden ser intercambiados sin la necesidad de la mediación de compraventa, donde el dinero, como equivalente de cambio, no tiene relevancia. Cabe mencionar también que no hay una división social especializada del

trabajo, todos aportan al grupo, incluso, el producto expuesto por cada uno puede ser modificado por los demás. Por ejemplo, Sharbel señala: “seguimos la metodología de trabajar y armar nuestros temas, el Beto trae ideas, el Horacio arma las baterías, yo traigo ideas de las letras y discutimos, me los borran me los tachan, [...] Y así empezamos a armar”.⁷⁰ Por último, los medios de producción no tienen propietarios, es decir, no hay condicionamiento de cuál estilo producir y para quiénes, tal como las industrias discográficas someten a los artistas. Más bien, todas estas características señaladas se asemejan a una producción mercantil simple, es decir:

Se distingue por la división social del trabajo y la pequeña propiedad privada del productor mismo [mas no del producto] sobre los medios de producción. Dicha producción se basa en el trabajo personal del productor, por cuya razón no se observa en ella las relaciones de explotación. Cada cual se apropia de los resultados de su trabajo (L. Afanásiev s.f., 27).

Esto significa no someterse a un mercado y menos a una explotación. De la misma manera, los productos culturales no son determinados por la gran industria. En otras palabras, en gran medida, aún son dueños de las creaciones, acciones y decisiones que realizan.

2.3.1. Formas de producción

Las características de la práctica *underground*, en el campo de la producción, por lo general, pueden ser entendidas desde dos formas: independiente y autogestionada. Estas formas, tal como se expuso en el primer capítulo, conlleva prácticas de subversión.

Siguiendo a Victor Vich, las prácticas en la producción *underground* podrían concebirse como una forma de desobediencia simbólica, dado la importancia que se atribuye a las performances. Para Vich, las performances tienen el objetivo de cuestionar las prácticas estructurantes de la vida social, y permiten observar la agencia de los sujetos. En tal sentido, la búsqueda de nuevas identidades apunta a un cambio social y cuasi cultural en la construcción de nuevos símbolos populares (V. Vich 2004).

El interés del autor en torno a estas acciones performáticas ha llevado a concebir una política cultural de intervención desde dos estrategias: por un lado, hacer visible el ejercicio del poder y, por el otro, promover representaciones que puedan desestabilizar

⁷⁰ Sharbel Gutiérrez, vocalista de Subvertor, entrevistado por Fernando Fuertes, Oruro, 27 de agosto de 2016.

los imaginarios del poder. En tal sentido, actuar desde la cultura es luchar contra la corriente para desestructurar aquello que excluye y margina (V. Vich 2014). En tal sentido, la producción de material *underground* no solo ha ido contra corriente, sino que ha creado otra corriente de producción. Esto significa que los productos culturales son concebidos sin la intervención de la industria comercial. Las mismas obras tienen un carácter de intercambio directo que no depende del mercado, además, son financiadas con recursos propios, ya sea de manera individual o grupal. Estas formas de producción se pueden distinguir desde los rasgos que se describen a continuación.

La primera forma de producción, independiente, remite al hecho que los productos culturales no dependan de las grandes industrias, y que las obras deben ser creadas desde los mismos actores. Es decir, la creación debe ser “desde ellos y para ellos”, lo cual significa hacer las cosas por sí mismo. Esta desarticulación con la industria marca una ruptura con las prácticas establecidas, y una libertad de decir y hacer.

La segunda forma de producción, el autogestionamiento, supone crear con los medios disponibles, sin la intervención de la industria ni de las instituciones gubernamentales. Es en este contexto en donde surge la práctica de grabar la música en casa, escribir *fanzines* y fotocopiarlos, realizar tocaditas sin la mediación comercial.

Ahora bien, las dos formas de producción precedentes, según Raymond Williams, podrían ser catalogadas como formas de artesanado. Es decir, cuando el productor no depende del mercado y traza su producto directamente con el consumidor, de esta manera al artesano se lo considera un productor independiente (Williams 1994, 42).

El inicio de esta práctica se puede evidenciar en los dos primeros trabajos de “Subvertor”: *Terrorista* (1990) y *B.I.G. N.O.I.S.E. (Brutal Intoxicación Grind Nunca Observado Intenso Suicidio Extremo)* (1991): estos productos manifiestan una actitud de mantenerse al margen de las discográficas y derechos de autor, incluso significaba que el material podía ser clonado entre los metaleros. En este sentido, las primeras obras de “Subvertor” se pueden considerar una producción artesanal, en tanto independiente del mercado y autogestionada por ellos mismos.

La predisposición de generar música al margen de la industria discográfica aún sigue vigente. Normalmente, cualquier material se puede adquirir directamente del productor o en la feria. Las ferias son exposiciones de material que se llevan a cabo en las tocaditas, en las cuales se puede adquirir discos, videos, *fanzines*, poleras. Aunque la

mayoría del material expuesto no es material propio del expositor, no significa que no sea artesanal.

No obstante, estas formas de producción responden a factores musicales más que sociales: en primer lugar, las industrias discográficas restringen la producción del *metal extremo*, no tanto por la temática moral, más bien en razón de la poca demanda en el mercado. Segundo, el *metal extremo* es adaptado por sus fans como una filosofía de vida, en el sentido que el *heavy metal* se estaba popularizando y al mismo tiempo banalizando. En consecuencia, si la industria no habría restringido la producción del *metal extremo*, posiblemente no se hubiera conformado una escena, ni tampoco una filosofía de vida. En otras palabras, la constitución de una escena se podría deber a esta negación, por otro lado, y en mayor medida, a la postura ideológica de los iconos del metal.

Actualmente, la desarticulación con la industria se ha expandido y popularizado con el avance tecnológico, ahora los productos culturales son producidos casi con la misma calidad que ofrecen las industrias. Sin embargo, aún se mantiene una actitud hermética, y se dan modos para que los productos no sean masificados ni banalizados. Posiblemente, el casete sea el formato privilegiado para este efecto. Es por tal razón, que el casete legitima al *underground*, y no solo de Bolivia, sino del resto del mundo, porque la producción musical de otros países llega también en este formato. El casete, como bien dice Vich, podría ser uno de los productos culturales que “sirven como dispositivos que pueden activar deseos críticos, crear nuevos sentidos de comunidad y ser capaces de contribuir a neutralizar el poder” (V. Vich 2014, 91). De hecho, el casete y el fanzine contribuyeron a la crítica reflexiva de lo que es *underground*. En torno a estos productos se conformó una comunidad de metaleros, que puso en evidencia la incapacidad de controlar la producción de las industrias sobre sus productos culturales.

En tal sentido, otra de las características es la producción *limitada*. Esto se refiere a una producción destinada solo a unos cuantos metaleros, que no debe exceder el mercado local. Este hecho podría decirse que responde a las posibilidades económicas de inversión. Pero no es así, porque los fanáticos arguyen que el material no debe ser para cualquiera, sino para los más devotos. Es por esta razón que las copias de los productos suelen ser numeradas a pulso, principalmente en los casetes y *fanzines*, de esta forma se considera al producto como original. Por ejemplo, los casetes y los *fanzines* no son producidos en serie, incluso las numeraciones que están hechas a pulso no exceden las

mil copias. Por ejemplo, el álbum *Cryptobiosis* (1995) de “Subvertor” fue reeditado por *Exterminio producciones* en formato casete, que produjo alrededor de 100 copias.

De igual manera, la producción musical de las bandas puede tener el carácter limitado, en el sentido que no participan en cualquier tocada y menos en un concierto. Esto debido también a que son pocos y esporádicos. Cuando hay uno, es difundido solo entre el círculo de allegados, de voz en voz, o por medio de algún *flyer* físico o digital. Lo cual hace que asistan los mismos de siempre, entre conocidos y amigos. No obstante, estos hechos generan la confirmación de la comunidad de metaleros.

2.3.2. Formas de distribución

Los rasgos generales de la distribución se originan en el intercambio directo: del creador al consumidor, sin intermediarios. No están hechos para el mercado, sino para un espacio propio. El intercambio es personal o por medio de algún distribuidor, que por lo general, tienen los mismos gustos musicales.

Se puede encontrar dos formas de distribución: la primera forma de distribución es *personal o directa*, cuando los productos pueden ser distribuidos por sus propios creadores. Esta práctica es común en la escena metalera desde sus inicios. Por ejemplo, Omar Mortecinos señala que el *demo B.I.G.N.O.I.S.E* de “Subvertor” fue entregado por el mismo Sharbel.

La segunda forma de distribución es por medio de *distros*.⁷¹ Los *distros* son el vínculo más estrecho entre el productor y el consumidor. También son aquellos denominativos de algunos metaleros que tienen el interés de difundir el sonido del metal, los cuales se encargan que el material llegue a otros. La distribución que realizan es personal o por medio del correo.

Las formas de distribución tienen rasgos peculiares. Primero, es *restringido*: cuando los productos no atraviesan las fronteras sociales ni las fronteras políticas son un obstáculo. La lógica es que los productos lleguen a los verdaderos metaleros, ya que muchos de ellos se encuentran en diferentes países del globo. Este hecho se manifiesta por dos razones: por un lado, el metal no debe ser para cualquiera, por otro, se trata de conocer al interesado.

⁷¹ *Distro* literalmente es diminutivo de distribuidora.

Segundo, es *gratuita*: el rasgo peculiar de este tipo de distribución es que se realiza en forma de promoción. Generalmente esta práctica es pensada por los productores nuevos con la pretensión que el producto sea conocido y difundido. Sin embargo, el trasfondo de esta acción tiene doble alcance, por un lado, el acceso libre y gratuito hace vulnerable al metalero, haciendo a un lado las preferencias musicales, además, puede ser forzado inconscientemente a asumir nuevas propuestas y tendencias musicales. Pero, por otro lado, conlleva un sentido comunitario de apoyo a las propuestas nuevas.

Tercero, de *retribución*: es una característica que se da a cambio del favor recibido. El producto es cedido como pago por la ayuda y asistencia en la culminación del trabajo. O sea, en vez de dar dinero se retribuye con el mismo producto. Por ejemplo, si una banda no tiene los recursos y los medios para grabar, se recurre a una productora que le facilita la grabación sin esperar dinero en efectivo por la grabación, más bien obtiene una cierta cantidad de los productos. Del mismo modo sucede con los productores de *fanzines*, quienes envían algunos ejemplares a las bandas que entrevistaron.

Por último, de *intercambio*: el rasgo de esta práctica es el más común. El *trade*, como ellos lo llaman, consiste en cambiar un producto por otro, ya sea con el mismo formato u otro. Es decir casete por casete, o por *fanzine*, u otro producto equivalente.

Si se analiza las formas de distribución, se puede notar que el dinero como equivalente de cambio pasa a un segundo plano. Esta práctica del intercambio se puede interpretar como la negación de una sociedad materialista, en donde el dinero lo compra todo. En cambio, en la escena, si alguien quiere obtener algún producto suele darse en los términos ya mencionados.

2.3.3. Formas de consumo

Las formas de consumo no son tan distintas de las establecidas, la diferencia se encuentra en la necesidad del reconocimiento de los códigos culturales. Es decir, para poder consumir -como dice Bourdieu- debe haber un *acto de desciframiento*, lo que significa que la comprensión de un producto depende del capital simbólico del consumidor. Este acto se vale de categorías de percepción para lograr cierta comprensión del producto. En este sentido, si no se tiene un cierto conocimiento de algún estilo o banda, será difícil acceder al producto. Incluso, por más cerca que se encuentre podrá pasar desapercibido, en otras palabras, si no se sabe lo que se busca no se podrá encontrar

lo que se quiere. En el *underground*, figurativamente, los productos no caen del cielo, sino que se encuentran en el infierno. Esto significa que para conseguir algún producto es necesario pasar por el purgatorio. En síntesis, para consumir material *underground* es necesario tener los códigos necesarios.

Los rasgos distintivos del consumo se dan de dos formas: *privada* y *colectiva*. La privada significa que se puede escuchar *metal extremo* en la casa o en cualquier lugar. La colectiva es la más significativa, en el sentido que manifiesta la identidad del grupo social. El consumo colectivo se expresa en las tocadás, como punto de encuentro y legitimación de pertenencia al metal más que al grupo.

Los lugares de consumo son puntos específicos y objetivos, en los cuales se puede adquirir los productos culturales. Los sitios donde se realizan las tocadás son locales pequeños, alguna chichería, haciendas, o en la casa de algún metalero. Esta actividad es muy parecida a una fiesta familiar, como el festejo de algún cumpleaños, o el matrimonio de una pareja. Sin embargo, el carácter subversivo no se encuentra en la actividad como tal, ambos conglomeran determinado colectivo. La diferencia está en que, en el primer caso, se reproducen las prácticas sociales preestablecidas y, en el segundo, se logra una ruptura desde el sonido, la estética y el modo de ver la vida. Es decir, el ritual festivo de las tocadás como acción colectiva ya no es un espacio de alegría ni de festejo, sino de rabia y descontento expresados desde el metal. Según Vich, esto se podría leer como forma de inversión del espacio festivo: una representación de “desobediencia simbólica”.

Con respecto a los discos y los *fanzines*, los puntos donde se puede adquirir son, comúnmente, las ferias *underground* como lugar donde se exponen los productos. La mayoría del material expuesto es desconocido para muchos, porque son producciones nuevas, ya sean nacionales o extranjeras.

Los canales de consumo más frecuentes son las tocadás, discos, casetes, *fanzines*: son instancias y productos que devienen envase de contenido, el formato con que se presenta el producto. Sin embargo, también requieren de ciertos artefactos tecnológicos para ser reproducidos y consumidos. Por ejemplo, las tocadás requieren el apoyo de un sistema de sonido, los discos y casetes de un aparato reproductor. Aunque hoy en día basta con tener un celular, un iPod o un ordenador para la circulación de los productos, aunque habitualmente, son cuestionadas estas formas de consumir.

Muchos de estos puntos pueden coincidir con las pretensiones de una política cultural; es decir, pueden poner en evidencia el ejercicio de poder, crear nuevos sentidos, subvertir los espacios físicos. Sin embargo, en algo que podrían coincidir y, a la vez, no coincidir es en el tema de “intervenir”: concepto en que se afianza la política cultural. El término, para Vich, significa “introducir”, “sacar a la luz”, “hacer más visible” (V. Vich 2014, 93). Estos aspectos, en definitiva, van en contra de los principios del *underground*, en tanto el metal no debe ser para todos, aunque, al mismo tiempo, el metal debe sacar a la luz o exponer las contradicciones de una sociedad.

Sobre el carácter político de las acciones, Vich señala que no se trata de que los artistas queden sujetos a imperativos políticos, sino de fomentar la libre producción cultural en sus múltiples expresiones mientras se intenta organizarla. Qué significa organizar, sino es otra cosa que poner orden. Este momento podría ser el punto de ruptura -si quiere llamar así- con el cual los metaleros han estado en discusión constante: o sea, la instrumentalización de las prácticas culturales ha llevado a la banalización de las mismas como un espectáculo más.

Ahora bien, ya conociendo los rasgos objetivos de la práctica, es necesario saber a qué características subjetivas ellas responden. En el trayecto de las entrevistas sobresalen tres aspectos que sintetizan el modo de accionar; es decir, ¿por qué de tal forma y no de otra? Dicho en otros términos ¿qué sustenta a la práctica *underground*? Además, ¿en dónde radica el carácter subversivo? El siguiente acápite trata de responder estas preguntas, apoyadas en analogía con las tácticas que Michel de Certeau teoriza.

2.4. Actitud

¡El metal es actitud! Es algo que se pide el metalero a sí mismo como una respuesta a la sumisión que pretende el sistema. Miguel Aigner cita a los autores Petty y Cacioppo (1981), quienes señalan: “El término actitud debe ser usado para referirse a un sentimiento general permanentemente positivo o negativo, hacia alguna persona, objeto o problema” (Aigner 2008). El término *underground* se puede asociar con un sentimiento generalizado frente a la sociedad conservadora, en donde la predisposición de asumir una postura en el *underground* es un factor indispensable para la realización de las prácticas. Ya se mencionó que lo primero que debe tener un metalero, para estar dentro del metal,

es abandonar el juego. Cómo, entonces, ser rebelde frente a un sistema en el cual los dispositivos disciplinarios acechan por todo lado.

Las connotaciones del término son amplias. De manera general, tener actitud significa la predisposición hacia una acción basada en tácticas que pretenden eludir cualquier norma represiva y dominante. Por ejemplo, puede ser el resultado de una creatividad que resulte significativa, en tanto se logre salir satisfecho con el final de una producción, ya sea de la realización de una tocada, un *fanzine* o un programa radial. De igual manera, puede traducirse en ser valiente, osado, un tipo de héroe que desafía al orden presente y que se atreve a cuestionar, sin importar las consecuencias ni el qué dirán. Siguiendo a Patricia Cardona Zuluaga, el héroe mítico es aquel individuo que se sacrifica por los demás a cambio de la gloria, altera el orden y desemboca cambios, además, “representa y encarna los ideales y los valores de una cultura que se legitima con él” (Cardona 2006). En este sentido, la práctica del metalero altera o reconfigura el orden presente, representa un ejemplo a seguir, sin embargo, el sacrificio que hace no es por los demás, sino por sí mismo. Esta diferencia marca a un tipo de héroe diferente.

Por el lado musical significa mantener el sonido tradicional, no cambiar el ideal y mantenerse firme. Por ejemplo, *Blood Fire Death* sitúa en primer lugar a todas las bandas que mantengan una actitud, señalando de la siguiente manera: “las bandas que tengan una actitud, y mayormente mantengan un sonido tradicional. Cuando hablo de sonido tradicional me encuadro en el género *thrash*, *death*, *heavy*, *black*, o sea, que mantengan esa actitud”.⁷²

Lo dicho supone que la actitud puede tratarse de la “fuerza interior” estimulada por el *metal extremo*. Algo similar a lo que menciona Israel: “que sea la fuerza para seguir luchando, eso hace a una persona que tiene actitud, que tenga ganas verdaderas de seguir luchando, eso es el gran poder que te da el metal, y el verdadero metal”.⁷³

2.4.1. Reintroducción de nuevas prácticas

Ahora bien, la actitud es la energía de las prácticas, pero es necesario tener en cuenta los elementos que despliega la teoría de las prácticas; es decir, tener las

⁷² Israel Pérez, organizador de conciertos, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 24 de agosto 2011.

⁷³ Ídem.

competencias (habilidades biológicas), el sentido (significación cultural) y las materialidades (recursos materiales) para la ejecución de las prácticas. Un elemento clave, que corresponde al sentido, es el lema “hazlo tú mismo”, un aporte del *punk* al metal.⁷⁴ Aunque como término no es relevante, pero sí lo es en las “maneras de hacer”. Por ejemplo, la producción independiente y el autogestionamiento, son actividades que llevan a la conformación de una práctica comunitaria, en la cual, el *trade* o intercambio, es una de las actividades de mayor relevancia. La ejecución de la producción artesanal y de la conformación comunitaria, más allá de ser prácticas premodernas, marcan una ruptura social.

A esta ruptura se pueden añadir dos elementos más, que corresponden a las materialidades y a las competencias: la estética y el sonido. Es decir, la vestimenta se radicaliza aún más, los *jeans* son sustituidos por atavíos de cuero negro. Por otro lado, el sonido tiene doble consecuencia. Primero, las bandas de *metal extremo* no continúan con las mismas prácticas de las bandas bolivianas de *heavy metal* de los años 80, en el sentido que la mayoría de ellas logran producir al menos un sencillo con una de las tres empresas discográficas de Bolivia. Segundo, hay ruptura con el sonido tradicional, que hasta fines de los años 90 el *heavy* se había popularizado, incluso, banalizado y mal interpretado.

La actitud de hacer las cosas por uno mismo significa un *escamoteo*, una “práctica del desvío” como lo denomina Michel de Certeau. Una táctica que parece sacarle provecho al sistema (orden presente), usando los desperdicios o la obsolescencia de algunos bienes que ya no son lucrativos. Por ejemplo, la producción de los discos vinilos y los casetes quedaron obsoletos para el sistema, pero no así en el *underground*. En el presente se puede apreciar el valor social del vinilo y el casete en la producción de varias bandas.

2.4.2. Trabajo libre, creativo y sin ganancia

La actitud del metalero tiende a satisfacer las necesidades propias sin importar incluso las pérdidas que puedan generar, esto significa producir sin la intensión de una ganancia económica. Marcos Pessoa, vocalista de la banda beniana “Leprosario”, respecto a lo dicho anteriormente indica: “también ha habido otras tocadas totalmente

⁷⁴ Ian Christie esboza que la independencia de la gran industria es uno de los legados *punk*, crear una propia discografía en casa era crear sus propios sellos, lugar desde donde podían producir y distribuir propio material (Christie 2005, 44).

brutales, de las cuales hay organizaciones que sí se han rajado y puesto dinero para nunca más recuperar, solo por el hecho de haber hecho. Suficiente gloria para ellos”.⁷⁵ De igual forma Israel manifiesta: “piensan que nosotros lo hacemos para ganar dinero, ¡no! Nosotros tenemos nuestra profesión, nuestro trabajo. Para nosotros es un gusto aparte, a veces perdemos dinero. Nos gusta arriesgarnos, para sentir ese día, sentir que hemos hecho algo”.⁷⁶ Estos ejemplos podrían significar que son formas de escamoteo, planteado por Michel de Certeau de la siguiente forma:

Acusado de robar, de recuperar material para provecho propio y de usar las máquinas por cuenta propia, el trabajador que “escamotea” sustrae de la fábrica el tiempo (más que los bienes, pues solo utiliza desechos) con el propósito de llevar a cabo un trabajo libre, creativo y precisamente sin ganancias (De Certeau 2000, 31).

Ahora bien, si se sustituye trabajador por metalero, y fábrica por sistema, es precisamente lo que acontece en el *under*: se subvierte el tiempo por el ocio con el fin de producir un *demo*, un *fanzine*, un concierto, o cualquier otro producto que pueda satisfacer al productor y a los interesados, sin ninguna ganancia económica más que social. Incluso, significa la experiencia de una satisfacción personal más que colectiva, así lo entiende el productor del *zine Nox Inferna*:

No intento agradarle A NADIE!!! Si se hiciera una “komparación”... diría ke el NOX INFERNA es “komo una banda”... los músikos de una banda subterránea van a escribir músika para ellos, es decir, para su propia satisfacción... yo hago tal tipo de música, toko en tal tipo de banda, eskribo tales tipos de letras, por gusto y konvikción, me place y me complace hacerlo; después... si hay alguien más ke esté interesado en adkirir ese material, y si a alguien más le kiere konocer algo de lo ke estoy haciendo ¡bien!... ¡que de la puta! Así pues... básicamente el NOX INFERNA está hecho para mí mismo, si existe algún otro interesado... OK!!! El resto... es decir la gran mayoría NO ME IMPORTA, A LA MIERDA KON TODOS!!!⁷⁷

Similares argumentos respaldan esta actitud, -al menos eso se escucha decir entre los metaleros- una convicción apoyada en el “hazlo tú mismo”. Esto es una manera de hacer, un escamoteo en el espacio ordenado, una habilidad de desnaturalizar al orden presente, no siguiendo las reglas exigidas de las instituciones normativas.

⁷⁵ Marcos Pessoa, vocalista de la banda beniana “Leprosario”, entrevistado por Fernando Fuertes, correo electrónico, septiembre 2016.

⁷⁶ Israel Pérez, organizador de conciertos, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 24 de agosto de 2011.

⁷⁷ 6X6S6, editor del fanzine *Nox Inferna*, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 16 de julio de 2011.

Por tanto, el “hazlo tú mismo” no es una forma de individualismo transgresor, o un querer impositivo, sino una manera de hacer, porque uno lo quiere hacer, por sentimiento más que conveniencia. Es una satisfacción que se consigue al momento de producir algo que genera satisfacción sin esperar ninguna ganancia económica o material a cambio.

2.4.3. Retribución social

En primera instancia, la práctica del escamoteo dentro de la escena implica interpretar como una transgresión a las normas sociales. Pero en el fondo, esta acción es más interesante y asimilable cuando se lo compara con el *potlatch*, que según Marcel Mauss es un “juego de prestaciones voluntarias que cuentan con la reciprocidad y organizan una red social articulada por la ‘obligación de dar’” (De Certeau 2000, 32). Esta práctica al parecer encubre el cambio de regalos por prestigio en una retribución social más que económica. Es similar a realizar una tocada, distribuir *fanzines* o discos de forma gratuita, aparentemente sin esperar nada a cambio, pero en realidad lo que se está logrando es un reconocimiento social de sus pares desde el manto de la “promoción”.

La distribución del material debe ser hermética, es decir, solo para los más cercanos, leales, consecuentes, *head bangers*. Esto significa que el apoyo y hermetismo debe ser de total desconocimiento y aislamiento de la cultura oficial. Empero, apoyar no significa adquirir cualquier material que no guste, porque ¿cuál es la actitud del metalero? La respuesta es que sea verdadero y honesto, ser lo que es, y no ser falso. Esto da lugar a dos argumentos: primero, si uno adquiere un determinado producto, aparentemente no se está apoyando a la escena, pero, ¿cómo apoyar algo que no está dentro de las preferencias? Si apoya es mentirse a sí mismo, y por tanto no ser verdadero, sino un falso que aparenta apoyar algo que no le gusta. En realidad ni siquiera debería adquirir el material gratuito. El otro argumento se valida en el apoyo y la contribución a la escena, en tanto ese material obtenido es concedido a otro metalero que sí le gusta. En síntesis, repartir gratuitamente o con algún precio desde un hermetismo significa velar y prever la banalización del metal.

2.5. Compromiso

Las prácticas *underground* quedarían sueltas y olvidadas, como simples improvisaciones, si no se tiene un compromiso de por medio. Es decir, la actitud debe objetivarse e ir más allá de una predisposición subjetiva. Las “reos”, se podría decir, son el resultado de la actitud y la objetivación del compromiso con el metal.

Generalmente muchos son los metaleros que realizan alguna actividad, sin embargo, pocos son los que le dan continuidad a largo plazo. Ser consecuente tiene que ver con el compromiso de cumplir con el objetivo de la actividad planificada, lo cual no es fácil porque el metalero tiene que lidiar con todo tipo de obstáculos que generan los mecanismos disciplinarios. El metalero comprometido debe valerse de las astucias en el arte de hacer y concebir las producciones, lo cual implica creatividad, disposición de tiempo, inversión de algún capital con el riesgo de no recuperarlo, pero con la satisfacción de alcanzar la meta propuesta.

Desde este contexto, el compromiso está asociado al desarrollo de las actividades que se evidencian en realizar tocadás, escribir *fanzines*, producir material discográfico, además de distribuir los productos. Tales actividades implican una dedicación constante y perseverante, un gusto sin el afán de lucro y de manera honesta. Así señala el baterista de “Subvertor”, “para mí, *underground* es hacer tu arte de manera honesta, o sea hacer lo que te gusta, hacer sin prostituirte por lo que te pida el mercado. Entonces “Subvertor” lleva vivo tantos años por eso, porque tocamos música que nos gusta”.⁷⁸

La lealtad y el compromiso son componentes de cierta forma individual, pero, al mismo tiempo es social. Es individual cuando no se traduce en una obligación o un deber con los otros, sino con uno mismo: uno se compromete a sí mismo, a una dedicación con la escena más que con los metaleros.⁷⁹ Esto significa ser “auténtico” y no venderse al sistema en busca de popularidad o fama, además, de apoyar a las bandas, tocadás, *fanzines* u otras expresiones culturales.

⁷⁸ Horacio Lorini, baterista de “Subvertor”, entrevistado por Fernando Fuertes, La Paz, 14 de agosto de 2016.

⁷⁹ La escena no es solo la conformación e interacción de metaleros, la escena es más que eso: es un espacio misterioso que fluye en cada metalero actuando y estimulando las prácticas cotidianas.

2.5.1. Autenticidad

Ser auténtico es hacer las cosas por uno mismo, por satisfacción personal y/o grupal como ya lo había mencionado Álvaro. La autenticidad del metalero se evidencia en realizar las prácticas desde las siguientes características: a) desde un hermetismo: el conocimiento del metal debe ser cerrado y solo para “los más devotos” (acceso al material *underground*), b) no debe ser divulgado o “prostituido”, sino circular y difundirse “de voz en voz”, con algún volante o afiche de constancia, c) debe situarse fuera del alcance oficial; es decir, al margen de las instituciones normativas e informativas, como la televisión o radios comerciales, d) tiene que estar alejado del mercado oficial, en el cual los productos no deben ser masivos y de acceso libre, sino limitado a los metaleros y restringido a los no metaleros, e) su lugar es el abajo, lo subterráneo, oscuro, -no en el sentido por debajo de la cultura oficial-, sino algo oculto y oscuro en vínculo con el ocultismo, f) debe estar aislado de toda práctica oficial y g) tiene que ser algo pequeño y comprometido, un espacio en el cual todos se deben conocer.

Estas prácticas se realizan con el único objetivo de que el metal no sea banalizado, por el uso “inapropiado” que pueda otorgarle la sociedad. Esto en el sentido que la percepción de la realidad en los metaleros difiere de la oficial. Este distanciamiento frente a la realidad evidencia una tensión intencional con las prácticas dominantes. Es decir, no es solo una nueva forma de ver el mundo, sino una nueva manera de asumir y una postura frente a los demás.

2.5.2. Apoyo

El objetivo con el que surgieron los artefactos fue apoyar a la producción cultural, que “entre inicios casi fines de los 90’, cuando los conciertos sí eran subterráneos [...] total apoyo a las bandas y eventos locales y nacionales”.⁸⁰ Es un hecho que requiere la dedicación, que no es otra cosa que el tiempo empleado a la práctica (escribir *fanzines*, realizar tocaditas, producir música, difundir el material, tocar e incluso curtir el material). Por ejemplo, el productor de *Catafila records* resume de la siguiente manera: “el trabajo es apoyar a las bandas nuevas, apoyar en la difusión de eventos, apoyar en la construcción

⁸⁰ 6X6S6, editor del fanzine *Nox Inferna*, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 16 de julio de 2011.

de una escena verdadera”.⁸¹ También es el principal objetivo que se trasmite en los *fanzines* y tocadás. Las productoras, a la vez, dependen del apoyo de los metaleros. Por ejemplo el bajista de “Subvertor” señala:

Sobre todo es muy gratificante ver el cariño de la gente, el apoyo, y sobre todo la constancia. Gracias a la gente que sigue comprando los discos, sigue asistiendo a los conciertos, sigue teniendo interés en la banda. Yo creo que esas son las razones motoras también de seguir adelante, porque ellos también motivan a que esto siga funcionando.⁸²

Desde ese punto de vista, el apoyo constante de los metaleros es clave, porque son ellos quienes compran y sustentan la actividad musical de las bandas. Esta se traduce en la promoción y difusión del material discográfico, sobre todo las nuevas. También significa una colaboración entre productores, editores, organizadores u otros que realizan alguna actividad dentro el *underground*. Por ejemplo, en los *flyers* se puede ver quiénes apoyan la actividad, ya sea económicamente o con algún servicio prestado.

El apoyo es una táctica que articula a los metaleros, un compromiso que involucra el fortalecimiento del *metal underground*. Es una dedicación perseverante y constante al arte musical. Incluso, el apoyo entre metaleros también se podría considerar un compromiso con el metal. Las evidencias de sensibilidad se pueden rastrear en las tocadás de “solidaridad” a un compañero, o simplemente en el gesto de no dejarlos en la intemperie después de una tocada. Con relación al último ejemplo, Sharbel comenta:

Hicimos un concierto el 92, y todos llegaron, y era un viernes, nos encontramos en esta iglesia [...] de la Facultad de Arquitectura, donde hacíamos conciertos. Y estaba llenísimo, porque tenía que llegar una banda “*Excreitor*” que nunca llegó, y ahí estaban todos los metaleros, y ya llegó la hora de cerrar el telón y entregar el boliche. Estaban tantos cochabambinos, y yo decía -ustedes donde van a ir, ya vamos a cerrar-, y ellos decían -nos vamos a quedar aquí hasta que amanezca- Como yo había contratado el lugar, no, no se puede, tengo que cerrar y entregar a la portera. La portera, [decía] saquen esos chicos de una vez. Y estaba lloviendo jodido, bueno les he dicho vamos a mi casa [...] que podía hacer, nos fuimos unas 30 personas a mi casa, estaba la nena y sus amigas. Y así, que nos metimos todos, full metaleros así a mi cuarto, no había donde echarse ni sentarse, por todo lado, en mi cama. Hemos puesto la alfombra en el piso para que tengan más calor, y papeles. Ya por

⁸¹ Jorge Velarde, integrante de “Worship the Pestilence”, entrevistado por Fernando Fuertes, correo electrónico, 4 de abril de 2012.

⁸² El Mago, guitarra bajo de “Subvertor”, entrevistado por Fernando Fuertes, Oruro, 27 de agosto de 2016.

todo lado nos hemos echado. Hemos esperado el amanecer. Luego hice así una cocó y a todos les he repartido.⁸³

Llegado a este punto, es necesario aclarar que el punto apoyo en los años 90 y principios del nuevo milenio, era sin duda a la escena. Sin embargo, ahora el apoyo es al metal, porque la intensión de crear una escena verdadera se fue desvaneciendo. Como ya lo dijo Jota, la escena está sumida en una crisis que comenzó a principios del 2000.

2.5.3. Libertad, creación y acción

Ahora, tanto “Subvertor” y los metaleros comprometidos ¿cómo hicieron para continuar en una escena fragmentada y debilitada? Seguramente debieron valerse de las mil tácticas de las que Michel de Certeau habla. Esto significa, desplegar prácticas que requieren de nuevas ideas para eludir exitosamente los mecanismos disciplinarios.

Una manera de entender este hecho es a partir de la táctica del escamoteo: un trabajo creativo, gratuito y sin ganancias. La práctica *underground* desde el escamoteo, es una táctica que contiene tres elementos: la libertad (moral), la creación (estética), y el acto (práctica), dentro de un sentido común (De Certeau 2000, 84). La libertad (moral) se sustenta en la decisión y apoyo voluntario. La creación surge en el proceso de producción, distribución y consumo de los productos. Finalmente, el acto es la dedicación a la actividad. Al mismo tiempo, contempla también nuevas formas de relaciones sostenidas en la colaboración entre los metaleros: una comunidad en donde nadie está obligado a ser parte de la escena, al contrario, hay un rechazo a la conformación de una escena metalera.

2.5.4. En esencia los mismos

Ser metalero no implica cambios trascendentales en sí mismo, pero sí conlleva cambios significativos en cuanto al distanciamiento con los demás. Es decir, ser metalero no es una moda pasajera ni un escape de los problemas, sino una forma de enfrentar la realidad impuesta desde un nuevo sentido. En otras palabras, es “mantenerse firme” sin dejar los ideales que surgieron desde un principio. En síntesis, el compromiso es “no venderse” al sistema.

⁸³ Sharbel Gutiérrez, vocalista de “Subvertor”, entrevistado por Fernando Fuertes, Oruro, 27 de agosto de 2016.

La actual conformación (2016) de la banda “Subvertor” es la siguiente: Sharbel Gutiérrez es el vocalista, Horacio Lorini es el Batero, el Mago toca el bajo, Beto Mariscal en la guitarra. Manteniendo desde 1995 los mismos integrantes, excepto en el bajo.

En el interés de reclutar algún integrante para la conformación de la banda, era importante la persona más que el talento de saber tocar algún instrumento. Es decir la banda pone énfasis en la forma de ser de la persona, y no tanto en el talento de tocar el instrumento. Es tal vez en razón de estos parámetros de cohesión que aún siguen juntos después de tanto tiempo. Es decir, la amistad entre ellos, el cariño de la gente y sobre todo el sentimiento por el metal. Estos tres elementos amalgaman no solo a “Subvertor”, sino a muchas bandas. Esto se puede traducir en la pervivencia de una actitud desde el metal, un compromiso hacia el metal y la constancia en el metal. Tres rasgos subjetivos que constituyen a los metaleros en la conformación de un grupo.

La producción musical de “Subvertor” cuenta con cinco producciones más un split, la última producción es del año 2015.⁸⁴ Aunque, según ellos, ya lo habían estado trabajando desde el 2011, y postergado año tras año. Este percance se debe, según comenta la banda, al tiempo que emplean en el trabajo para el sustento económico de cada integrante. Sin embargo, por encima del trabajo y de la estética, prima el sentimiento hacia la música. Por ejemplo, dentro las primeras tocadas, Sharbel rememora:

Algunas veces inclusive desde el laburo yo tenía que venir con mi traje a cantar. Me acuerdo entonces, con camisita está cantando (decían), en realidad no era camisita, no tenía nada más desde abajo (risas) y pensaban que estaba cambiando de línea, pensaban que estaba *hiphoper* (risas). Y eso era verdad, yo salía del laburo y tenía que ir a cantar.⁸⁵

Desde este contexto, la actividad de las tocadas era una forma de salir del mundo cotidiano, donde el trabajo es imprescindible. Sin embargo, esta actividad en el presente se ha tornado significativa y la dedicación es más que antes:

Antes sentía que la música era como un escape, pero ahora lo siento como que algo es muy importante. Porque antes, digamos, estaba en casa, estaba laburando y 22había que tocar. Entonces sí, al fin, ya reunimos un fin de semana. Ahora veo que es más importante trabajar para organizar los conciertos, para coordinar los conciertos, y también para generar ciertos acuerdos con los compañeros, amigos de la escena. Porque no para todos es igual, unos pueden tener la predisposición de ayudarte en todo, otros menos,

⁸⁴ Ver anexo N° 2

⁸⁵ Sharbel Gutiérrez, vocalista de “Subvertor”, entrevistado por Fernando Fuertes, Oruro, 27 de agosto de 2016.

y va depender del lugar donde estamos también estas personas, las distancias, los costos, entonces todo eso hay que negociar, hay que charlar con ellos.⁸⁶

Esto significa que se está dando más énfasis a la producción y sobre todo al sonido. Este reconocimiento de la actividad significa que la música no es asumida solamente como distracción y escape, sino como algo serio. Esto da entender, también, que el metal no es una moda pasajera, ni un pasatiempo juvenil.

La actividad musical, tanto en la producción de material y la presentación de tocadass, no fue constante. En los primeros años las presentaciones eran frecuentes, pero fueron decayendo paulatinamente. Sin embargo, desde el año 2012 la banda retoma la actividad de tocar con más intensidad. El sonido de “Subvertor” se ha mantenido dentro la línea del *death metal*, no hay cambios sustanciales. Sin embargo, ellos dicen que hay avance técnico; es decir, un sonido mejorado.⁸⁷ Sin embargo, el formato está acorde a la tecnología, pero no así a la producción.

La visión que tiene “Subvertor” es de continuar en la escena, de seguir avanzando, principalmente seguir componiendo temas y organizando tocadass a nivel nacional e internacional. Este afán está apoyado en la difusión digital vía internet de sus grabaciones. Para la banda ya no hay el hermetismo ni la limitación radical de los años 90. Ahora la música de “Subvertor” puede ser adquirida desde el internet, esto en el afán de que llegue la música a todo interesado. Al parecer este hecho podría entrar en contradicción con los principios de la práctica *underground*; es decir, masificar la música. Al parecer, el vanguardismo de “Subvertor” pretende subvertir aquella práctica que iniciaron ellos mismos. Pero aquí se tiene que distinguir dos aspectos sobre la distribución: primero, una cosa es distribuir por internet y otra es colgar en el internet. El primer aspecto implica que la distribución supera las fronteras y llega a todo metalero interesado. El segundo supone el acceso a las páginas de internet de manera fácil, aunque es necesario tener cierto conocimiento de lo que se busca, y todo va a depender de los servidores, así como de la experiencia del interesado. Este último aspecto aparentemente supone que la música llegue de forma fácil al metalero, aunque en realidad es una forma de buscar popularidad y fama desde las redes sociales.

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ Sharbel señala que desde el 94 están en la misma línea de hacer música, pero que hay mejor apoyo en las herramientas tecnológicas.

Finalmente, el apoyo de la “escena” de la ciudad de Santa Cruz ha sido la más constante a lo largo de los años, así lo menciona Horacio: “Santa Cruz creo que siempre nos ha dado apoyo, probablemente ha sido la escena más firme, la que más nos ha apoyado a lo largo de los años”.⁸⁸ Pero, en última instancia, mantienen la esencia.

2.5.5. *Continuum de habilidades*

El compromiso de los metaleros en el ejercicio de una práctica subversiva es contraria al compromiso que realizan las instituciones normativas. Las instituciones tratan de mantener el orden social en la repetición de las prácticas, y no dan lugar a la libertad ni a la creatividad. El compromiso de no venderse al sistema supone no someterse a un espacio diseñado y preestablecido, donde las habilidades están siendo reemplazadas por una máquina. En analogía a esto Michel de Certeau señala:

En la habilidad práctica, poco a poco se ha separado lo que podía *apartarse de la realización* individual y se le ha “perfeccionado” en unas *máquinas* que constituyen combinaciones controlables de formas, materias y fuerzas. Estos “órganos técnicos” son retirados de la competencia manual (la superan al convertirse en máquinas) y colocados en un espacio propio, bajo la jurisdicción del ingeniero. Competen a una tecnología. Desde entonces, la habilidad práctica lentamente se ve privada de lo que la articulaba objetivamente con base en una *ejecución* (De Certeau 2000, 79).

Esto significa que la racionalidad técnica está sustituyendo muchas de las prácticas. Las actividades de cientos y miles de obreros, campesinos, artesanos ahora son realizadas por una máquina. El obrero actual no tiene control sobre su práctica y su producto, sino son las prácticas procesadas en las máquinas las que controlan al obrero asimilado a un ingeniero.

Esta forma de producción es criticada por Simone Weil, ya que el trabajo taylorizado suprime toda improvisación y debe ser abolido. Según la filósofa francesa, hay un trabajo en general, como elemento de servidumbre, que surge como consecuencia del hecho que su ejecución es gobernada por la necesidad y no por una finalidad. Y todo lo que constituye al obrero es un medio para la fabricación, incluso su alma (Weil 2010). Esto significa que el trabajo del obrero y él mismo forman parte de la máquina productora, que controla la actividad y la acción del obrero en la fabricación de mercancías. En tales

⁸⁸ Horacio Lorini, baterista de “Subvertor”, entrevistado por Fernando Fuertes, La Paz, 14 de agosto de 2016.

circunstancias el obrero llega a ser una pieza más de la máquina productora, que puede ser desechado y sustituido por otro obrero.

De tal forma, las prácticas pre-modernas de agricultura, artesanía son sustituidas por máquinas. Los procedimientos cada vez se vuelven obsoletos en la medida del avance y la dependencia tecnológica, que dan lugar a una amputación de las prácticas del ser humano. Analógicamente, las industrias discográficas actúan de la misma forma, la producción, distribución y el mismo consumo responden a la demanda del mercado, la creatividad está condicionada a los otros, sus prácticas están determinadas y no les pertenecen. En este sentido, el compromiso de los metaleros de “no venderse” a las industrias discográficas significa también la conservación de las habilidades o competencias, en la medida de la continuidad de las prácticas y el sentido que le atribuyan.

2.6. Constancia

Muchos jóvenes fueron parte de las escenas en Bolivia. Algunos continúan con las prácticas, y otros se fueron incluyendo y adaptando a un orden social. No obstante, si hay algo que define al metalero podría ser la conjunción entre actitud, compromiso, y, sobre todo, la constancia dentro de la escena. Esta actitud significa “morir con las botas puestas”, que no es otra cosa que seguir un ideal y una voluntad inquebrantable de continuar las prácticas.

La constancia puede traducirse en el *tiempo necesario para su adquisición* que, según Alicia Gutiérrez, “incluye el momento en que un agente social puede comenzar la empresa de adquisición y acumulación, hasta cuando [sic, seguramente cuándo] puede continuarla y de qué modo [...], el porcentaje del tiempo biológicamente disponible utilizado en el proceso, etc.” (Gutiérrez 2005, 37). Esto significa la adquisición de conocimiento y la acumulación de algunos bienes, tiempo que el metalero ha empleado en el desarrollo de sus habilidades y el reconocimiento social de sus pares. De tal forma que han llegado a construir algunos códigos de cohesión, ya mencionados líneas arriba.

2.6.1. Trayectorias no coherentes

La definición de sujeto metalero se hace espinosa y borrosa, implica una serie de atribuciones éticas más que estéticas. Aunque esta última sea una primera referencia de

lo que vendría a ser un metalero. Sin embargo, se hace más compleja cuando ellos mismos tratan de definir al metalero:

Considerados metaleros, no creo que hayan muchos en Bolivia (pero sí hay verdaderos y son muy pocos), más, veo que son un montón de gente desclasada que encontró en la música metal un grupo social donde aferrarse, y dedicarse a la bebida, y la adquisición de montón de material sin ton ni son, más por el mero hecho de tener y no de apreciar, porque a mi perspectiva en países donde el metal es considerado arte, cultura y forma de vida, las personas admiran la música, entienden lo que escuchan y dan valor a sus artistas. Acá es un tema muy difícil de describir quién es o no es metalero, por el hecho de que muchos al final ya no batallan por el metal, batallan por el alcohol.⁸⁹

Expresado de esta manera, la firmeza del metalero no solo está constituida por el tiempo en la escena, sino que la práctica se evidencia en la producción de los productos culturales que genera la escena. Pero, ¿qué significa ser consecuente en la escena? Podría significar marcar una trayectoria, en la cual los metaleros llegan a ser, como dice Michel de Certeau:

Inventores de senderos en las junglas de la racionalidad funcionalista [...] producen algo que tiene la forma de “trayectorias” [...] Trazan “Trayectorias indeterminadas”, aparentemente insensatas *porque no son coherentes* respecto al espacio construido, escrito y prefabricado en el que se desplazan. Se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas (énfasis añadido) (De Certeau 2000, 40).

Las prácticas de los metaleros no son coherentes en el espacio construido por el sistema. Al contrario, son calificados como ruidosos, satánicos, drogados, y otras adjetivaciones similares que no se ajustan a la sociedad. Sobrellevar las prácticas *underground* dentro de un espacio ordenado implica transgredir normas establecidas, invertir tiempo y dinero, además, de recurrir a todas las tácticas posibles. Este hecho hace que sean pocos los que continúan el camino. Por ejemplo, de todas las bandas que emergieron en los años 90, solo algunas son las que preservan hasta hoy. Sin embargo, al igual que “Subvertor”, hay otras bandas que aún continúan en el camino, tales como “Mortofobia”, “Kulto Maldito” o “Imperio Nocturno”.

No obstante, también tienen crédito las bandas que no lograron llegar más allá de algún *demo*, aunque sí consiguieron sacar una *promo tape*, que hoy en día para muchos

⁸⁹ Jorge Velarde, integrante de “Worship the Pestilence”, entrevistado por Fernando Fuertes, correo electrónico, 4 de abril de 2012.

se convierte en una joya, no tanto por el sonido, sino por la audacia de haber improvisado, y haber sido los primeros en quebrantar prácticas comunes de producir en Bolivia.

Esto no significa que hayan dejado de ser consecuentes con su forma de ser, ya que muchos aún continúan en la conformación de otras propuestas en nuevas bandas. También algunos de los integrantes de las bandas, que no lograron sobresalir como músicos, optan por otras actividades distintas; es decir, si no funciona la banda por lo menos hay que apoyarla, ¿cómo?: escribir un *fanzine*, realizar alguna tocada, o cualquier otra actividad que pueda aportar a la consecución de los objetivos de la banda.

2.6.2. Frases imprevisibles en un lugar ordenado

Ser consecuente significa desplegar todas las tácticas imaginables, no solo se trata de eludir los mecanismos disciplinarios, sino incluso de desconocerlos. Pocos son los personajes que siguieron apostando por algo que no tenía futuro. Para muchos, el metal no prometía dinero, autos, casas y cosas materiales, en resumen no reconocía fama y fortuna. No se veía un presente alentador, sino una dura pelea con un sistema capitalista. Por ejemplo, Sharbel es autor del *fanzine Rabia Crónica* que salió en 1993, incluso tres años antes ya había escrito el *Metal Comand 'Zine*. De la misma manera, Omar Montecinos y Azul son algunos casos que evidencian la fuerza de la perseverancia dentro una escena estrictamente cernidora. Tanto Omar como Azul fueron parte de las primeras reuniones de metaleros (*Thrashers*, *krimen kronico* club respectivamente), que apoyaron la realización de tocadás y escribieron *fanzines*. Azul intentó conformar una banda. Omar editó tres compilados (1996, 1999 y 2000) con el denominativo de *Putunk' Markasani*, que contenían bandas nacionales, incluso apostó por un bar llamado “El calabozo *underground* bar”.

Ahora bien, dejar de realizar una actividad específica y que no haya funcionado no significa que los metaleros hayan dejado de ser consecuentes. La constancia significa seguir adelante, cualquiera que sea actividad relaciona al metal. No poder lograr una actividad no los desalentó, sino que tuvieron que intentar otras prácticas: escribir *fanzines*, realizar tocadás, apostar por bares o establecimientos que puedan apoyar al desenvolvimiento de alguna actividad. Aunque no les fue bien en ninguno de estos aspectos, por diversos factores, no significa que no sean consecuentes: fueron leales como

metaleros, incluso tuvieron que luchar más que otros a quienes les fue bien, denominados consecuentes “unders”.

La constancia en las actividades sugieren “trayectorias”, tácticas y escamoteos en los espacios ordenados. Como dice Michel de Certeau, son “frases imprevisibles en un lugar ordenado” que no tienen cabida en un mundo racional, no pueden ser entendidas y explicadas coherentemente, sino vistos y tratados como “hijos del diablo”. No obstante, ser consecuente será una marca que no podrán borrar las “técnicas organizadoras de sistemas”.

Conviene subrayar también que la constancia no solo implica realizar tácticas frente a los dispositivos disciplinarios, sino también soportar duras críticas dentro de la misma escena, y más aún si se es mujer:

Bueno, a veces la figura de una mujer, por ejemplo soltera (risas), con profesión. En caso mío [...] me dedico, me dedicaría hacer conciertos. He hecho con “*Pentagram*”. Tengo proyectos grandes que quisiera realizar, lo seguiría haciendo. Pero el papel de la mujer dentro de la escena es un poco incómodo. Porque ser mujer es ser la *grupie*, ser la puta, ser la fácil, ser la [...] insultos realmente, pueden o no herir a una persona, es la gorda, es la fea, es la cara, te ponen apodos ¿no? Cuando realmente hace lo que le gusta, igual que ellos, que los hombres creo yo⁹⁰

Si la constancia es muy difícil para los metaleros, la cita expuesta demuestra que es más difícil para las metaleras. A pesar que ser un metalero tiene doble limitación: luchar con la familia y los amigos que plantean críticas; por otro, batallar dentro de la escena en tanto esta exige un trabajo bien hecho. Para las mujeres será triple requisito, ellas, al margen de lidiar con los mecanismos disciplinarios y la misma escena, tienen que lidiar con los metaleros varones. Más aun, se tienen que dar modos de superar los desaciertos impositivos, e inventar tácticas más creativas. Entonces, superar estos obstáculos significa un despliegue mayor de habilidades, tácticas triples, obstáculos difíciles, pero no imposibles:

Es más difícil para nosotras las mujeres en cuestión de la sociedad, siempre nos ven de alguna forma, y además, yo personalmente conozco muchas, no muchas, unas cuantas chicas que están en esto. Y yo creo que hemos perdido mucho nuestra esencia, y como chicas no sabemos manejar muchas veces lo del metal, y a veces solo pasa, es solo algo pasajero, momentos de rebeldía, y cosas así. Pero creo que tenemos las mismas oportunidades que los varones para manejar esto del metal. Porque conozco,

⁹⁰ Ángela Paola Miranda, organizadora de conciertos, entrevistado por Fernando Fuertes, Oruro, 27 de agosto de 2016.

hay otra compañera con la que estudiamos juntas, con la que hemos comenzado, con la que íbamos a las tocaditas, como todo joven, ella también organizaba conciertos. Entonces, yo creo que tanto para nosotras como para los varones, tenemos las mismas limitaciones y las mismas ventajas en cuestión de estar en esto del metal.⁹¹

En este sentido, las “trayectorias” que bosquejan los metaleros, respecto al espacio construido por la racionalidad funcionalista, dependerán de la constancia de los protagonistas. Son trayectorias que se inscriben como fisuras en espacios ordenados, subversiones de normas banalizadas más que establecidas, atajos para sortear situaciones dominantes, subterfugios frente al decir de las instituciones normativas. Estas tácticas remiten a la constancia en la actividad *underground*, y sus trayectorias dependerán del tiempo y las habilidades de cada metalero y metalera que pretenda seguir en la escena.

Las tres preguntas iniciales pueden ser respondidas de la siguiente manera: las prácticas *underground* son diferentes a las prácticas sociales o disciplinarias. Se manifiestan en las actividades macro: la realización de tocaditas, edición de *fanzines*, producción de material discográfico, incluido la distribución de los productos culturales. En el esfuerzo por entender la escena se encontró algunos conceptos claves que manejan los metaleros para distinguir el *underground* boliviano. Finalmente, las prácticas son mecanismos de subversión que se sustentan en tres principios: actitud, compromiso y constancia.

A casi tres décadas de la instauración de la práctica *underground* que comenzó “Subvertor”, aún perdura sin cambios sustanciales. Este es un sentimiento que se ha transformado en rebeldía, y que estimula a la producción cultural sin el afán de lucro y fama, y de la manera más honesta posible.

Actualmente, el problema de pensar qué práctica es considerada *underground* resulta menos complicada. Las acciones de producir de manera independiente pueden llevar a una discusión, pero el sentido de la ejecución es lo que determina a la práctica. De tal forma, el sentido de las prácticas (o sea del por qué) es la médula en todo modo de producción. Por ejemplo, dos bandas pueden tener la misma calidad de instrumentos, las mismas habilidades o virtudes del manejo de los instrumentos; sin embargo, la diferencia marca el sentido de la ejecución: unos pueden tocar en busca de fama y dinero, y los otros no lo hacen por tal motivo. Entonces, las prácticas pueden tener las mismas competencias,

⁹¹ Vania Orellana, distribuidora de material, entrevistado por Fernando Fuertes, Cochabamba, 2 de septiembre de 2011.

y las mismas condiciones materiales, pero lo que las diferencia es el sentido en la ejecución de toda práctica.

Conclusiones

A casi 30 años de la emergencia de las prácticas *underground*, que dio a conocer la banda “Subvertor”, aún continúan desarrollándose. Sin embargo, como grupo social ha sufrido cambios sustanciales. Es decir, la escena metalera *underground* fue resignificándose a medida que iba creciendo. Fredric Jameson sugiere que “cualquier cambio cultural o intelectual hay que ligarlo de alguna manera con el modo de producción”.⁹² Este vínculo relacional, de alguna forma, fue el hilo conductor en la investigación. En tal sentido, son las conductas y las acciones la instancia clave para reconocer y definir a cualquier individuo y grupo social.⁹³

Al inicio de la presente investigación me había preguntado si la práctica *underground* es un elemento central para definir y lograr una identidad cultural cimentada en las raíces de rebeldía, resistencia y transgresión frente a todo control social establecido. La respuesta a esta problemática se puede resumir en dos elementos constitutivos, que a lo largo de la investigación pude identificar: *in-pertenencia social*, puesto que la práctica *underground* se afirma en la no pertenencia a ninguna colectividad, y la conformación *alianzas comunales* como una nueva forma de organización. Estos dos ejes sirvieron para leer la actual configuración de un grupo social que, al parecer, es continuamente resignificado en la medida en que la escena metalera es parcialmente absorbida por el sistema.

Pude constatar que las “reos” y la producción independiente son los rasgos esenciales de la escena metalera *underground* de los años 90 (como forma de organización y como un modo de producción).⁹⁴ Estas prácticas, desarrolladas en los

⁹² (Jameson, 1991: 3) citado en (V. Vich 2014, 105).

⁹³ En el sentido que, “las prácticas anteceden teóricamente tanto a los individuos como a las instituciones, dado que, en ambas, son quienes aparecen durante la ejecución de las prácticas” (Aritzía 2017). En el análisis de las prácticas se pueden evidenciar tres tipos de configuraciones como grupo social. La primera forma de configuración corresponde al *movimiento metalero underground* que se cristalizó a mediados de los 90. La segunda remite a la *escena metalera* conocida por todos. La última se relaciona con el *underground boliviano*. Estas difieren entre sí, tanto en la forma de producción como en el sentido de la distribución. Aunque las tres formas de expresión producen de manera independiente y autogestionada, sin embargo, la distribución de la primera y la tercera difiere de la segunda por estar subordinada al mercado. Por el lado de la composición social, la primera se sustenta en las “reos”, la siguiente en escenas, y la última en *alianzas comunales*.

⁹⁴ La emergencia de la escena metalera boliviana se visibiliza con la conformación de “reos” y las primeras grabaciones musicales de bandas extremas, donde el término *underground* es el estandarte para la realización de sus prácticas. La banda “Subvertor” da el paso inicial en la producción cultural,

acápites 1 y 2 del capítulo I, son las primeras formas de subversión que identifican a los metaleros como un grupo social particular. Incluso no solo los diferencia de la sociedad en su conjunto, sino de sus predecesores *heavys*. La manera de organizarse y el modo de producir material musical expresan tres formas de subversión: la autoexclusión, que resulta de la inscripción a un nuevo espacio y una forma de abandonar la sociedad. La autodeterminación como resultado de la tensión con los mecanismos disciplinarios, y fundamento para la libertad de expresión. La regresión social, como un nexo de lo nuevo con lo pasado en la búsqueda de nuevos comienzos.

Estas prácticas significan una negación de pertenencia a la sociedad. Es decir, en la búsqueda del “yo” y “volver atrás”, los metaleros pretenden no ser parte de ningún orden social. En este sentido, la *in-pertenencia social* hace referencia a un desfase colectivo en la construcción de nuevas subjetividades sustentadas en los principios de actitud, compromiso y constancia. Desde este contexto, por las formas de acción dentro del *underground*, se puede relacionar las prácticas de los metaleros con las inquietudes de las políticas culturales, que son: desentrañar el poder que ejerce el capitalismo, y cómo intervenir en los vínculos humanos de esta. Para tal efecto Víctor Vich propone dos estrategias: desvelar el ejercicio de poder y promover representaciones que puedan desequilibrar los imaginarios predominantes (V. Vich 2014, 89). Asimismo, el autor señala que en el presente uno de los grandes poderes es la industria discográfica, frente al cual uno de los roles de las políticas culturales es contrarrestar ese poder. En tal sentido, la práctica *underground*, desde la producción independiente, ha logrado eludir la lógica del modo de producción de las discográficas: no depender y no ser parte de ellas.

Con relación a la segunda categoría, se ha dicho que en la actualidad una parte de los metaleros en Bolivia tiene como estandarte el término *underground* para definir sus expresiones culturales. Pero, ¿quiénes forman esa parte? Es evidente que la escena actual está sumida en una crisis que ha dado lugar a reflexiones sobre qué o cómo debe ser entendida una práctica *underground*. En tal sentido, algunos metaleros consecuentes han llegado a la conclusión que no existe propiamente una escena metalera *underground* tal como fue en su inicio, porque la concepción misma expresa tensión con su propio entorno social.

desvinculándose de los sellos discográficos desde una producción independiente. Se trata de una práctica que será determinante en la producción musical del *underground* boliviano.

Entonces, si no hay escena, esta investigación carecería de piso, y todo lo expuesto sería vano. Pero, la posición de este trabajo también apoya el argumento de la inexistencia de una escena metalera *underground* como tal, en el sentido que la escena ya no es la misma de los años 90, puesto que las prácticas se han diversificado. Para salir de esta incertidumbre algunos metaleros, aunque sea de forma inconsciente, han sustituido el término de escena metalera *underground* por solamente *underground boliviano*. Suicide, miembro de la banda “Werewölf”, aclara este dilema en los siguientes términos:

Jamás creí que exista un movimiento o colectivo subterráneo, es demasiado contradictorio. Son términos particularmente opuestos; sin embargo, sí creo en las alianzas entre guerreros y hordas, debe existir un código de honor, de lealtad, de respeto y ante todo de entrega a la misma convicción: el *metal*! De esa manera podemos llamarnos camaradas, hermanos, aliados (Suicide, Hell Possession N°1 2015).

Estas palabras de afirmación expresan una forma nueva de organización con respecto a los años 90. Como expuse en algunos momentos de los capítulos, las “reos” eran el rasgo principal de la escena metalera *underground* o movimiento, como se lo llamaban en esos años. Actualmente, la característica del *underground* boliviano se sustenta en las *alianzas comunales*. Cabe preguntarnos, sin embargo, ¿en qué difieren estas modalidades de organización grupal? Las “reos” eran formas de comunidad permanentes que tenían un sentido de pertenencia al grupo, de apoyar y engrandecer a la escena. En cambio, las *alianzas comunales* se proyectan como formas de organizaciones no permanentes, con un sentido de pertenencia al metal más que al grupo, y se distancian de todo aquello que hoy se denomina escena metalera. Otro rasgo distintivo se encuentra en el objetivo que persiguen. Es decir, las “reos” se reunían para solucionar problemas, mientras las *alianzas* se conforman para satisfacer necesidades y no se ve la convivencia que tenían las reos; al contrario, hay un descompromiso con sus pares y más aun con la sociedad.

Así, las *alianzas comunales* se pueden entender como aquellas formas de organización no permanentes, que surgen por la necesidad de realizar alguna actividad. El único nexo que les identifica y encamina es el *metal extremo*, y el código de legitimación es el casete. Su cohesión social responde a intereses más circunstanciales.⁹⁵

⁹⁵ El deterioro del sentido comunitario ha sido una preocupación constante de las ciencias sociales. Sin embargo, según Isidro Maya Jariego, en la actualidad están surgiendo “nuevas formas comunitarias,

El casete al igual que el *fanzine* son dos medios que legitiman las prácticas consideradas *underground*; en tal sentido, “los objetos culturales sirven como dispositivos que pueden activar deseos críticos, crear nuevos sentidos de comunidad y ser capaces de contribuir a neutralizar el poder” (V. Vich 2014, 91). De esta manera, el casete y el *fanzine* son objetos culturales que han contribuido a crear nuevos sentidos de comunidad, y al no depender de las industrias culturales (editoriales y discográficas) han contrarrestado su poder.

Sin embargo, los sentidos de comunidad aún son construidos por las industrias culturales, que han logrado instaurar una cultura consumista que no proveerán felicidad (un hecho ya manifestado en la emergencia de grupos juveniles desde los años 50). En esta perspectiva, el papel de las políticas culturales tienen, al menos, tres funciones por cumplir: desidentificarse con el presente, recuperar algo del pasado, y cartografiar nuevos sentidos en la vida social. Todo esto con el objetivo de modificar los hábitos establecidos (V. Vich 2014, 107-120). Estos aspectos se pudo evidenciar en el espacio *underground*, en tanto la autoexclusión, la búsqueda de regresión social, y una nueva forma de ver el mundo, son similares con las premisas de las políticas culturales propuestas por Vich.

Sintetizando lo anterior, la relación que se establece entre las políticas culturales y el *underground* boliviano, evidencia que las acciones de ambas entidades tienen mucho en común. La diferencia radica en el modo de obrar; es decir, el cambio social pretendido por ambas entidades difiere en la medida en que las políticas culturales son gestionadas desde el Estado con la participación colectiva, y el segundo desde los metaleros sin la mediación de ningún tipo de autoridad más que la suya. Qué quiere decir todo esto, si las culturas juveniles procuraban expresar la crisis de la sociedad, el *underground* metalero manifiesta la síntesis de la disidencia: podemos pensar que la práctica *underground* es la manifestación constante y reflexiva de las contradicciones que la sociedad presenta. Las acciones establecidas por las *alianzas comunales*, al desidentificarse del presente, podrían ser una especie de “residuos sociales” que las ciudades están empezando a generar. Esta visión ya la había anticipado Penelope Spheeris en una trilogía documental denominada *The Decline of Western Civilization*, de los cuales los dos primeros documentales abordan las escenas *punk* y *heavy metal*.⁹⁶

caracterizadas por el auge del individualismo y la personalización de las prácticas sociales” (Maya Jariego 2004).

⁹⁶ *El Declive de la Civilización Occidental* consta de una trilogía de documentales dirigida por Penelope Spheeris. el primer documental trata sobre la escena *punk* (1981), y el segundo se enfoca en el *heavy metal* (1988).

Con relación a esto último, las *alianzas comunales* pueden interpretarse como el síntoma del declive de la civilización occidental. En el sentido que las prácticas *underground* son formas de desobediencia simbólica, como los denomina Vich. Por tanto, los metaleros al desidentificarse del presente recuperan algunas prácticas del pasado y crean nuevos sentidos de convivencia. O, más bien, surge un “sentimiento” *underground* que muestra prácticas adversas a la cultura oficial.

Pero, ¿qué es el sentimiento *underground*? Es pues aquello que Mabel Moraña llama *afecto*,⁹⁷ el cual “expresa efectos, estados y modos de ser de la subjetividad, conecta individuos, espacios y eventos, disemina energía, desorganiza y desnaturaliza productivamente el statu quo” (Moraña 2012, 326). El estudio de la afectividad,⁹⁸ dice Moraña, es una de las líneas de fuga de la modernidad, una energía nomádica que está presente resistiendo todo control disciplinario del orden social imperante (ídem). Cuando Moraña se refiere a energía nomádica está enfatizando los sentimientos propios de las sociedades premodernas. En otras palabras, el fantasma del pasado sigue asechando, y al parecer se está renovando. Y una de las fuentes de energía se encuentra en el *underground* o “subsuelo político”.⁹⁹ De ahí que el afecto, tal como lo expresa Beasley-Murray en una cita de Moraña, es una amenaza al orden social.

En el mismo sentido, Vich sintetiza que “las políticas culturales deben servir para revelar cómo las normas culturales que nos han socializado corresponden a patrones de poder, pero, sobre todo, para deconstruirlas, deslegitimarlas y para comenzar a construir otras nuevas” (V. Vich 2014, 38). El común de estas acciones representa el comienzo de la práctica *underground* en los años 60. Sin embargo, la diferencia radica en el hecho de que las acciones de la práctica *underground* surgen desde abajo. De tal forma, las prácticas *underground* son formas de subversión que deben ser realizadas desde los

⁹⁷ Mabel Moraña señala que el tema del afecto es una vertiente diferenciada de la crítica cultural, que busca desmontar el andamiaje del poder. Uno de los fenómenos que caracteriza este desmontaje es el surgimiento de prácticas situadas en la afectividad; entre ellas, destaca el surgimiento de las culturas juveniles urbanas: sus prácticas desafían las categorías modernas de interpretación y análisis de lo social.

⁹⁸ Mabel Moraña señala que: “el estudio de emociones, sentimientos y pasiones se convierte así en una de las aproximaciones más efectivas al estudio de la ‘sociedad incivil’ que ha venido reemplazando la utopía moderna de la ciudad como unidad orgánica y armónica, espacio ideal para el desarrollo de las instituciones, el disciplinamiento de la ciudadanía y la búsqueda del consenso” (Moraña 2012, 335).

⁹⁹ El subsuelo político es una categoría que Luis Tapia utiliza para hacer referencia a las acciones de los jóvenes que no están afincados y son indiferentes a los partidos políticos, de tal forma su crítica la hacen desde el arte musical: “lo que no puede ni quiere ser contenido en la superficie queda subterráneo. Las cosas y gentes que no se interesan en la cultura o conjunto de discursos predominantes que pretenden ejercer la sutura en la superficie, se hacen un poco invisibles” (Tapia 2012, 30).

mismos metaleros, sin ningún tipo de mediación autoritaria. Se trata de producir algo que les gusta, sin el afán de lucro ni buscar popularidad o fama por la actividad que pueda ser realizada.

Ahora, estas acciones o “maneras de hacer” tienen algunas similitudes con las acciones de una contracultura. La oposición a los valores culturales establecidos y pretender cambiarlos era el común de la contracultura de los años 60. Sus prácticas denotaban cuestionamientos culturales dirigidos al sistema capitalista, ellos buscaban y apostaban por la paz en el mundo. Para el *underground* metalero el objetivo principal, en la oposición cultural, no es cambiar a la sociedad, sino destruirla. En lo simbólico refleja anticipar el fin del humano, que fue construido por la modernidad y cimentada en la religión judeo-cristiana en la esperanza de salvación. La no pertenencia a las colectividades y buscar cierta alianza coyuntural son los rasgos distintivos del *underground* metalero.

Un principio analítico es que una teoría social necesita y construye un sujeto epistémico para la explicación de un fenómeno. Pero, se debe advertir que el sujeto se transforma en la medida del desarrollo de las prácticas, y surgen nuevos grupos sociales que ubican otras características culturales. En tal sentido, la demarcación contracultural no podría encajar afinadamente en los metaleros. No se niega que existen rasgos de la contracultura, subcultura (violencia simbólica), tribus urbanas (no ser parte de la sociedad), incluso de las culturas juveniles (ocio). Sin embargo, la simbólica destrucción del orden presente, por parte del *underground* metalero, podría entenderse no como contracultura, sino como una “genocultura” que apunta a una aniquilación sistemática e intencional del orden cultural presente.

Finalmente, quiero destacar que el término *underground* no puede ser aplicado como una forma de subversión, en tanto siga mediando el lucro, la fama y cualquier forma de autoridad presente. En síntesis, el *underground* cuestiona las prácticas sociales (disciplinarias, autoritarias), y la posibilidad de plantear la desautorización de las mismas. El principio cultural se asienta en la supresión a toda forma de autoridad política, bajo la premisa, como bien lo señala Horacio, de crear el arte con mucha pasión, de la manera más honesta posible, sin poses ni radicalismos.

El *underground* como instrumento de análisis, se enfoca en la autocrítica basada en el *self*.¹⁰⁰ No es un estudio de los otros, sino de sí mismo; no se trata de cambiar a los otros sino a uno mismo. Tanto las prácticas, el sujeto y el grupo social han sido objeto constante de análisis y crítica desde los mismos protagonistas y actores de la escena estudiada, de esta forma se puede entender los cambios categoriales en cada contexto musical. La técnica recurrente es el tamiz social: una manera de recodificación constante de las prácticas desde las tres dimensiones –competencias, sentido y materialidades.

La práctica *underground*, como un modo de vida o tendencia cultural, es una forma de desmontar el poder. La autoexclusión es la primera línea de acción que pretende debilitar al poder: la renuncia a la pertenencia de un sistema significa no necesitar de él. En la carencia de algo es donde se construye el poder, y la necesidad de llenar ese vacío es el motor de la humanidad. En otras palabras, son las necesidades que nos mueven y dan vida, y muchas de ellas son construidas desde las industrias culturales que nos venden estilos de vida. En este sentido, la dominación y explotación surge por nuestras supuestas necesidades; en términos más psicoanalíticos, somos nosotros mismos quienes nos dominamos y explotamos en la necesidad de llenar los vacíos que nos constituyen.

Mi reflexión última me ha llevado a pensar que se vive una época de cambio constante y acelerado,¹⁰¹ un momento crítico o “stress social” que las prácticas *underground* lo reflejan. Y el estudio de las mismas nos puede ayudar a comprender este problema.

¹⁰⁰ Para George Herbert Mead el *self* es la capacidad de autocrítica, significa considerarse a uno mismo como objeto, verse desde el otro lado como una evaluación de sí mismo.

¹⁰¹ Movimiento cultural a nivel global en (Hall 2013), y obsolescencia en (Bauman 2002).

Bibliografía

- Aigner, Miguel. «Técnicas de medición por medio de escalas.» 2008. <https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/ceo/article/view/6552/6002> (último acceso: 2 de Septiembre de 2017).
- Álvarez, Juan Luis y Jurgenson Gayou. *Cómo hacer investigación cualitativa*. Mexico, D.F.: Paidós, 2009.
- Álvaro Juan Martín, Suárez. *Resurgir 'zine yapa # 1*. Fanzine, Cochabamba: Álvaro Juan Martín Suárez, 1996.
- Ariztía, Tomás. «La teoría de las prácticas sociales: particularidades, posibilidades y límites.» 2017. <http://www.cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/viewFile/45391/47447> (último acceso: 24 de Agosto de 2017).
- Bauman, Zygmunt. «Espacio/tiempo.» En *Modernidad líquida*, de Zygmunt Bauman, 99-138. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Benjamin, Walter. «III. lo Moderno.» En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo.*, de Walter Benjamín, 85-120. Madrid: Taurus, 1972.
- Borda, Orlando Fals. «La Subversión.» En *Una sociología sentipensante para América Latina*, de Orlando Fals Borda, 385-394. Buenos Aires: Siglo del Hombre Editores, 2009.
- Cabezas, Marta. «Bolivia: Tiempos rebeldes. Coyuntura y causas profundas de las movilizaciones indígena-populares.» *Revista AIBR*, N° 41, 2005.
- Calle, Osvaldo. *Guardianes del Metal # 2*. Fanzine 146/500, Huanuni: Juan Carlos Vela Astroña, 2016.
- Cardona, Patricia. *Del héroe mítico, al mediático. las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción*. 2006. <http://www.redalyc.org/pdf/215/21514405.pdf> (último acceso: 2 de Septiembre de 2017).
- Christe, Ian. *El Sonido de la Bestia. La Historia del Heavy Metal*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2005.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000.

- Do Alto, Herve, y Pablo Stefanoni. «Evo Presidente, la izquierda indígena llega al poder.» *El Viejo topo*, ISSN 0210-2706, N° 218, 2006: 52-57.
- Eliade, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Ferguson, Marilyn. *La Conspiración de Acuario*. Madrid: Kairós, 1994.
- Flores, Walter. *Alerta Subterránea N° 7*. Fanzine 787/1000, Santa Cruz: Walter Flores F., 2012.
- Frith, Simon. *Sociología del Rock*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.
- Gatti, Claudia. «El rol del concepto de 'prácticas sociales' en el análisis de la producción del espacio común.» 19, 20 y 21 de Septiembre de 2007. [http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJE S/Eje%206%20Espacio%20social%20Tiempo%20Territorio/Ponencias/GATTI _Claudia.pdf](http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJE%20S/Eje%206%20Espacio%20social%20Tiempo%20Territorio/Ponencias/GATTI_Claudia.pdf) (último acceso: 12 de Septiembre de 2016).
- Grossberg, Lawrence. *Estudios Culturales en tiempo futuro. Título original: Cultural Studies in the Future Tense*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Gutiérrez, Alicia B. *Las Prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2005.
- Hall, Stuart. *Stuart Hall - Parte 2*. 6 de junio de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=IBP7VYVhc94> (último acceso: 6 de marzo de 2016).
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona : Paidós, 2002.
- Hermónen., Merja. «Con y sin Satán: ser un satanista o un adorador del demonio en un país luterano.» s.f. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3989418.pdf (último acceso: 24 de Febrero de 2012).
- Hobsbawm, Eric. «La Revolución Cultural.» En *Historia del Siglo XX*, de Eric Hobsbawm, 323-345. Buenos Aires: Critica Grijalbo Mondadori, 1997.
- Impaler, Soggoth the. *Vomith the Blegins*. Fanzine #25, Punata-Cochabamba: Morbillus, s.f.
- Infernum. *Guardianes del Metal # 2*. Fanzine 146/500, Huanuni: Juan Carlos Vela Astroña, 2016.
- Kerouac, Jack. *En el camino*. Barcelona: Club Bruguera, 1981.
- . *La Filosofía de la Generación Beat y otros escritos*. Buenos Aires: Caja negra, 2015.
- L. Afanásiev, y otros. *Economía Política del Capitalismo*. Moscú: Progreso, s.f.

- Maffi, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- Martínez, Jota Galiana. *Satanismo y Brujería en el Rock*. Valencia: La Máscara, 1997.
- Maya Jariego, Isidro. *Sentido de comunidad y potenciación comunitaria*. 2004. <http://personal.us.es/isidromj/php/wp-content/uploads/2007/07/apuntes-sentido-de-comunidad.pdf> (último acceso: 21 de Septiembre de 2017).
- Mayorga, Fernando. «Movimientos sociales, política y Estado.» 2007. http://mayorga.pieb.com.bo/archivos/movimientos_sociales.pdf (último acceso: 17 de Diciembre de 2017).
- Miles, Barry. *Hippie*. Barcelona: Global Rhythm Press S.L., 2006.
- Montaño, Eduardo. *Furious Assortment Army Grinder # 1*. Fanzine, Cochabamba: M. Eduardo Montaño Verduguez, s.f.
- Montecinos, Omar. *Cuero y Metal. Memorias del underground Paceño*. La Paz: Rincon ediciones, 2014.
- Moraña, Mabel. «Postscriptum. El afecto en la Caja de Herramientas.» En *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, de Mabel Moraña/Ignacio M. Sánchez Prado, 313 - 337. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Pluma, Alejandro Martín. «Diferentes prismas para estudiar la exclusión social. Marco teórico y.» s.f. <file:///C:/Users/C55-B5212KL/Downloads/Dialnet-DiferentesPrismasParaEstudiarLaExclusionSocial-4111404.pdf> (último acceso: 24 de Marzo de 2017).
- Quispaya, Arturo. *Hell Possession N° 1*. Fanzine, Oruro: Arturo Quispaya Torrico, 2015.
- Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Ripollés, Cristian Martín Pérez - Fermán del Val. «El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock.» 2009. <https://es.scribd.com/document/63337021/31128138-Sociologia-Del-Rock> (último acceso: 28 de Marzo de 2011).
- Rodriguez, Julio. *Hell Possession N° 1*. Fanzine, Oruro: Arturo Quispaya Torrico, 2015.
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1981.
- Rotten, Putrefact. *Nox Inferna IV*. Fanzine, Cochabamba: 6X6S6, 2016.
- Rubio, Salva. *Metal Extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Lleida: Milenio, 2013.
- S. Ortíz y Mayorga, Fernando. «Movimientos sociales, Estado y democracia en Bolivia.» *Iconos. Revista de ciencias sociales*, N° 44, 2012: 11-17.

- Semiazas. *Hell Possession N° 1*. Fanzine, Oruro: Arturo Quispaya Torrico, 2015.
- Stuart Hall, Tony Jefferson. *Rituales de Resistencia. subculturas Juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: @Traficantes de sueños.net, 2014.
- Suicide, S. *Hell Possession N°1*. Fanzine, Oruro: Arturo Quispaya Torrico, 2015.
- Suicide, S. *Nox Inferna III*. Fanzine, Cochabamba: 6X6S6, 2013.
- Supay, Khronos. *Hell Possession N°1*. Fanzine , Oruro: Arturo Quispaya Torrico, 2015.
- Tapia, Luis. *El movimiento juvenil underground y la ciudadanía desde el subsuelo político*. La Paz: Autodeterminación, 2012.
- Ticona, Esteban. «Pueblos indígenas y Estado boliviano. La larga historia de conflictos.» *Gazeta de Antropología*. N° 17, 2003: 1-7.
- Tobeña, Verónica. *La Escuela de Frankfurt ante la revolución cultural moderna. Tensiones entre el posicionamiento de Walter Benjamin y el de Theodor Adorno*. 3 de febrero de 2011. <http://fundamentos.unsl.edu.ar/pdf/articulo-22-9.pdf> (último acceso: 13 de junio de 2016).
- Vich, Victor. *Desculturizar la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- Vich, Víctor. «Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista.» 2004. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100918085432/4vich.pdf> (último acceso: 14 de Septiembre de 2017).
- Weil, Simone. «Condición primera de un trabajo no servil.» En *La condición obrera*, de Simone Weil, 237- 250. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.

Anexos

Anexo N° 1. Entrevistados¹⁰²

Entrevistas 2016

Nombre	Actividad	Lugar de la entrevista	Fecha
José María Mendoza (Jota),	ex integrante de la banda Escatofagia	Quillacollo-Cochabamba, km 11, zona Saavedra, departamento	27 de julio de 2016.
José Veizaga	Primer baterista de Morotofobia	Cochabamba, América y Beijín, departamento	27 de julio de 2016.
Marco Marcelo Enrique Pessoa Souza (Butcher)	Banger organizador de conciertos distribuidor de material y vocalista de la Banda de Death Metal “Leprosario”	Correo electrónico	10 de agosto de 2016
Horacio Lorini	Baterista de Subvertor	La Paz, zona Irpavi, departamento	14 agosto de 2016
Ángela Paola Miranda Choque	Organizadora de conciertos	Oruro, concierto <i>Metal of Death I</i> , sede de los gremiales, calle La Paz y Rodríguez	27 agosto de 2016.
SUBVERTOR: 1. Sharbel Gutiérrez, vocalista. 2. Horacio Lorini, batero. 3. El Mago, bajo. 4. Beto Mariscal, guitarra	Banda de metal extremo	Oruro, churrasquería de la calle 12 de octubre?	27 agosto de 2016
Jhojans Vain	Compositor, músico	Correo electrónico	27 de agosto de 2016
Willam Ríos	Ultradeath Tarija / Arts metal Tarija distro & prod.	Correo electrónico	14 de septiembre de 2016

Entrevistas 2011-2012

Nombre	Artefacto	Lugar	Fecha
Álvaro Juan Martin Suarez	RESURGIR	Cochabamba, General Acha n° 705	8 de julio 2011
6X6S6	NOX INFERRA	Cochabamba, Café ex trota mundo	16 de julio 2011
Freddy Guzmán		Cochabamba, caseta en el mercado La Cancha	13 de agosto de 2011
Nelson Álvarez	LA HORA DE LAS BRUJAS	Cochabamba, calle Esteban Arce n° 1111, mercado la Cancha)	13 de agosto de 2011

¹⁰² Todas las entrevistas fueron realizadas por Fernando Fuertes Sánchez.

Raúl Araujo	CUARTA CRUZADA	Cochabamba, radio gente, durante el programa	15 de agosto de 2011
Raúl Araujo	RAZA METÁLICA	Cochabamba, radio gente, después del programa	23 de agosto de 2011
Giovanni Candía	EL IMPERIO DE LOS GENIOS MORTALES	Cochabamba, radio gente, después del programa	23 de agosto de 2011
Mauricio Baltasar Iñiguez	TORCAS PRODUCCIONES	Cochabamba, zona chimba, domicilio.	23 de agosto de 2011
Israel Pérez	BLOOD FIRE DEATH	Cochabamba, UMSS, campus de arquitectura	24 de agosto de 2011
Pablo Morales	EXPRESO DEL ROCK	Cochabamba, Av. Gabriel René Moreno. N° 1048, domicilio	29 de agosto de 2011
Vania Orellana	VOLTERRA	Cochabamba,; Santiváñez n° 142, Galería comercial Vallejos	2 de septiembre de 2011
José Aguilar	KAEL ARTE METALICO	Cochabamba, UMSS, campus	8 de septiembre de 2011
Juan Zoófilo	BLOOD AND SEMEN	Cochabamba, plazuela sucre	12 de septiembre de 2011
Jorge Valenzuela (Cone)		Cochabamba, local Skating, concierto The Force)	17 de septiembre de 2011
Omar Becerra	LLAJTA METAL	Cochabamba, UMSS, campus	23 de septiembre de 2011
Julio Cesar Rodríguez	IN ABYSSUM	Cochabamba, café, calle España	23 de septiembre de 2011
Marcos Campos (Azul)	Thrashers	Cochabamba, plaza 14 de septiembre	27 de septiembre de 2011
Wilfredo	METAL WE STAND	Cochabamba, plaza 14 de septiembre	27 de septiembre de 2011
Ariel, Belet, percy Guerrero, Norman	MORBOS	Cochabamba, plazuela corazonistas	1 de octubre de 2011
6X6S6	ARMY GRINDER – FURIOUS ASSORTMENT	Correo electrónico	12 de marzo de 2012
Jorge Velarde	CATAFILA	Correo electrónico	4 de abril de 2012
Antonio Castro (Pato)		Colcapirhua-Cochabamba, defensoría de la niñez, oficina	31 de mayo de 2012
Julio Cesar Rodríguez	IN THE FUNERAL DARKNESS	Cochabamba, España entre Heroínas y Colombia, domicilio.	3 de junio de 2012
Toño	LLAJTAY KAPARIN	En su puesto de venta del barrio chino)	23 de julio de 2012.

Anexo N° 2. Discografía de Subvertor

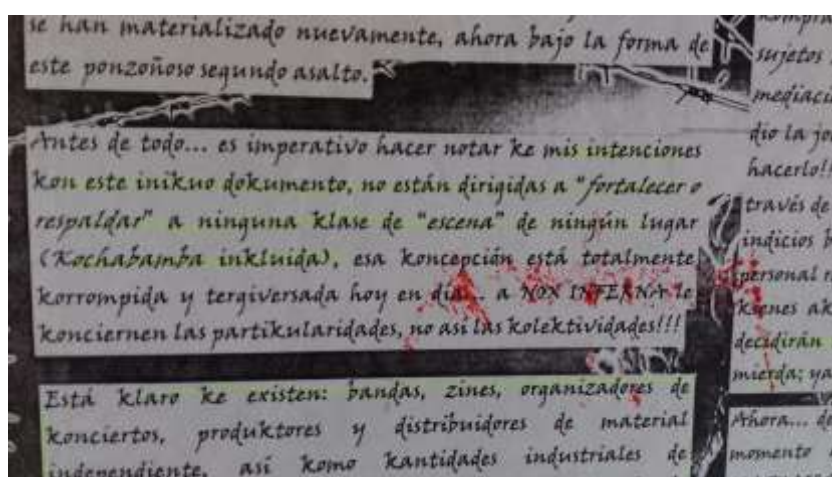
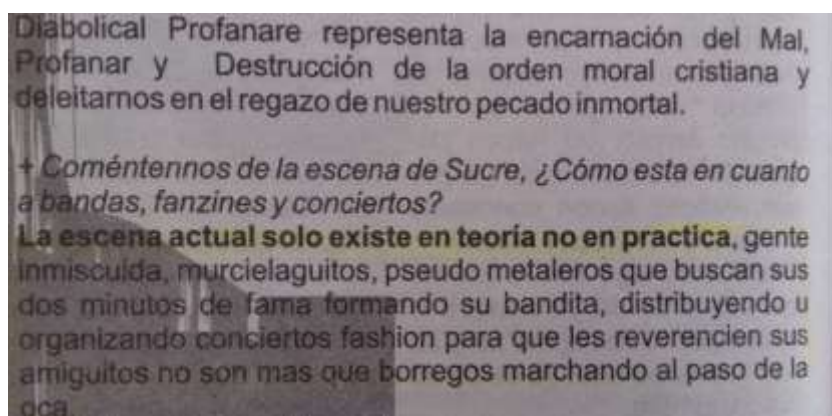
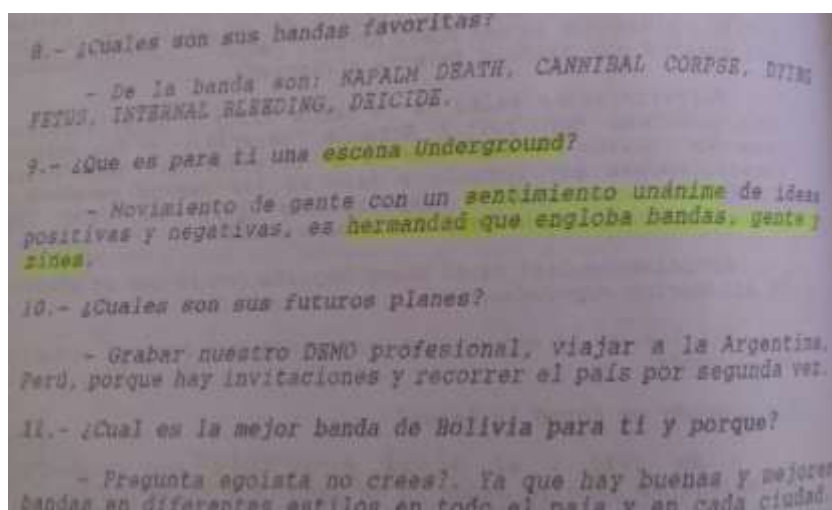
Discografía básica de la banda "Subvertor"

Título:	Producción:	Año:	Formato:
Terrorista	Independiente	1990 (ensayo)	Casete
B.I.G. N.O.I.S.E. (Brutal Intoxicación Grind Nunca Observado Intenso Suicidio Extremo)	Independiente	1991 (Demo)	Casete
Cryptobiosis	Golden Records	1995 (demo)	Casete
Cryptobiosis (Reedición)	Wild Rags Records, California Usa	1997	Cd
Transgreso- evolución	Wild Rags Records, California Usa	1999 (Full-length)	Cd
Abismo 666 Death Fest 2007	Wild Rags Records, California Usa	2007 (Split)	Cd
Subvertor	Grotesque harmony Rec. La Paz	2009 (Video y audio)	Dvd
Ciclos	El Hangar / Fear Brutal Records. La Quiaca Argentina	2015 (EP)	Cd




Casete, dvd y cd en la producción musical de Subvertor. Fuente: material propio.

Anexo N° 3. Consideraciones *underground*¹⁰³



¹⁰³ Las fotografías son extractos de algunas páginas de los *fanzines* consultados, capturadas por Fernando Fuertes S.

ESTE FANZINE ESTA KREADO PARA DAR A KONOCER EL METAL BOLIVIANO AL RESTO DE SUDAMERIKA Y DEL PLANETA YA KE KONSIDERO EL RESPECTO AKELLAS PERSONAS KE LOGRAN SAKAR UN DEMO O UN ZINE, YA KE ES COMO UN SAKRIFICIO TANTO EKONOMIKO KOMO TAMBIEN MOROSO Y DE MUCHA VIOLENCIA, YA KE AL REALIZARLO LO DEMUESTRAN KON HECHOS Y NO KON PALABRAS, KOMO LA MAYORIA DE LA PSEUDOESCENA DE HOY LO HACE, ESTE ZINE ES TOTALMENTE ANTIKRISTI-ANO, ANTIRELIGIOSO E INTOLERANTE ANTE AKELLAS PERSONAS O PSEUDOMETALEROS KE NO APOYAN AL METAL Y PEOR AUN AL VERDADERO UNDERGROUND, YA KE SON POKOS LOS KE PRACTIKAN ESTA FORMA DE VIDA. INTOLERANTE ANTE AKELLAS PERSONAS KE SOLO POSAN KOMPRANDOSE LAS MEJORES POLERAS HASTA VIOLANDO LA ESCENA UNDERGROUND KOLOKANDOSE POLERAS DE LAS BANDAS MAS DESTAKABLES, SIN TENER SIKIERA UN DEMO DE ELLAS, KOLOKANDOSE UN MONTON DE PARCHES DE BANDAS UNDERGROUND, SIN SIKIERA HABERLAS ESKUCHADO MINTIENDOSE A ELLOS MISKOS POSANDOSE SOLO KON SU PUTA MODA O SINIKAMENTE BAJANDO UN MONTON DE DEMOS, LPS, EPS DEL INTERNET EN MP3 GRACIAS A ESA GENTE DE MIERDA Y POSERA ES KE EL TRABAJO DE UNA BANDA SE VA A LA MIERDA O FOTOKOPIANDOSE UN ZINE KE SALIO EN FORMATO FOTOKOPIA O REVISTA PERO KON EL SELLO ORIGINAL, DEJANDO TODO EL TRABAJO DEL EDITOR POR LOS SUELOS KON EL PRETEXTO ESTUPIDO DE KATALOGAR A LOS KE KOMPRAN MATERIAL ORIGINAL KOMO BURGUESES O MATERIALISTAS, KLARO KOMO LA MAYORIA

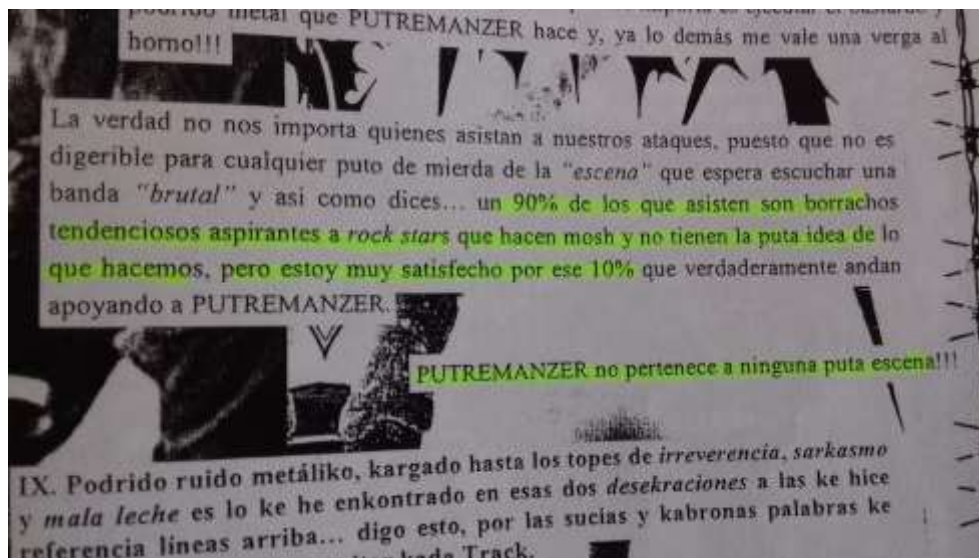
da rienda suelta a mi voluntad, ya sabes... decidir por uno el camino q

El Metal es nuestra armadura, la música artillería, las letras los comandos a seguir y la afirmación de nuestra voluntad... *Sexo, Drogas, Rock n Roll, Destrucción y Muerte*. Todo es fuego arrasador q trabaja en conjunto, para destruir la mas minima intención de dominio hacia nosotros. No lo permitimos... el poder del infierno nos da la fuerza para continuar abriéndonos camino, el que más nos plazca!!!
ARMAGEDOOM WAR... definitivamente un gran título!!! Muy akorde a lo puede enkontrar en sus líneas: *For many years living under the blade; the mark of the 666: believe to see it; the ARMAGEDOOM WAR!!!*

consola Berbinger de dos canales, busque un mejor sonido que el War Howls (nuestro trabajo anterior)

En cuestión de sonido y contenido lirico, mantuvimos la línea guerrera, con atisbos ocultistas y determinadas atmósferas diabólicas, que, reflejan muchas creencias y consignas personales, compartidas entre los miembros de la banda

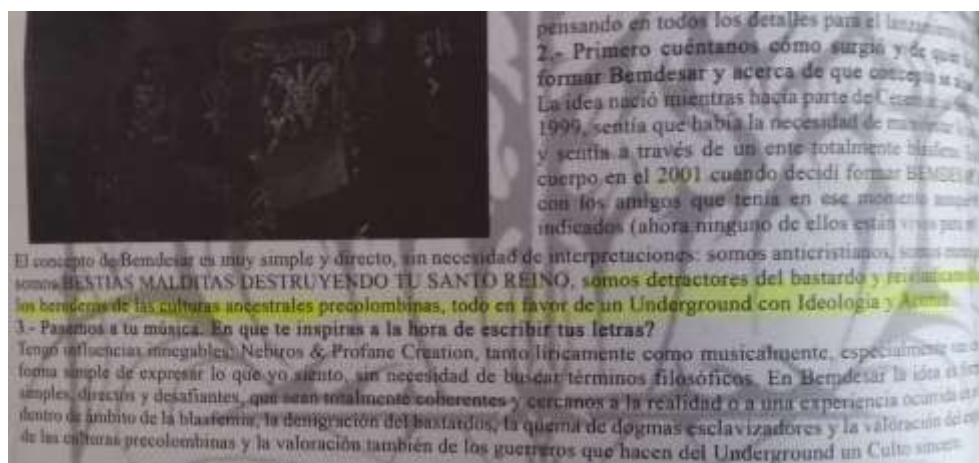
El título del disco *El Satánico Plan Maestro*, no solo se impone como una declaración de guerra y un ataque frontal contra toda esa falsedad llamada cristianismo, sino también conlleva otras consignas que en lo personal manejo: una guerra contra el ateísmo, contra esa idea del satanismo Laveyiano, contra el materialismo, una búsqueda de ensalzar a viejos Dioses o Entidades Ancestrales y elementos como el Acero o las Armas, el espíritu transgresor y superador que va mas allá de mi cuerpo, el plan, el Ritual Verdadero que es en verdad tener Poder Volitivo, Fuerza de Convicción y Espíritu de Fuego, Lealtad, Honor al Metal, a las propias Convicciones y a esa Fuerza Diabólica que te grita Guerrero en el fondo de tu ser... representado por un llámesele Lucifer, Prometeo, Enki o que se Yo

Más allá de filosofías espirituales y sin entrar en ese campo, solo puedo decir... lean las letras!!! la portada es reflejo de eso, un Nigromante Maestro



KHRONOS SUPAY.- Así es, esa antigua lengua está
presente en las intros así como en las letras de
nuestros himnos de guerra, el tratamiento lírico
tiene su base en Ancestrales Misterios Andinos, las
fuerzas del Ukhu Pacha, Supay y Anti-judeocristia-
nismo.

Las kultureas andinas y sus pueblos perdidos son el



Anexo N° 4. Letras de Subvertor¹⁰⁴

B.I.G. N.O.I.S.E. (1991)

Lacra

Nacido en miseria, contagiado de epidemias,
solo en el mundo, pide comprensión pierde posición
Lacra, lacra, lacra, lacra

Cargado de tormentos, recibe mil abusos,
espera el momento de la acción y la agresión
Lacra, lacra, lacra, lacra

Mira cómo vive, mira como sufre,
mira qué futuro corrupto y mal habido
Lacra, lacra, lacra, lacra

Basura humana, siente que se pudre su alma
Lacra, enfermedad, lacra, vicio social
Maldito maleante, subvertor asaltante
Lacra, enfermedad, lacra vicio social

En el narcotráfico, en el terrorismo
Anómalas sexuales, promiscuos inmorales
Ahora es muy tarde, el monstruo esta creado,
metido en las drogas robos, muertes, asaltos, quiere más dementes.
Lacra, lacra, lacra, lacra

Terrorista

Terror, terror, terror, terrorista
Mata sin piedad destruye con pasión
Imagen de la muerte asesino bestial

Terror, terror, terror, terrorista
Subvertor suburbano que impone el terror
Imagen de la muerte genocida animal

Terror, terror, terror, terrorista

Contra el sistema esta, terrorista

Sangrientas intenciones, renegado nacional
Todo el sistema lo quiere matar
Terror, terror, terror, terrorista

CRYPTOBIOSIS (1995)

Creación mundana

Porque madre dime,

¹⁰⁴ Las letras fueron extraídas del blog: <https://www.metal-archives.com/bands/Subvertor/21291>.
Excepto del álbum *Ciclos*.

Porque me observan,
Porque me ven,
Porque me desprecian, Porque

Porque bazofian de mí,
Porque repugno a todos,
Porque me rechazan ustedes,
Porque se persignan al verme,
Porque son todos hipócritas

No quiero ser repugnante,
Malformación aberrada,
Creación mundana

Que desperdicio hiciste de tu vida y la mía mientras yo estaba en tu vientre

Mientras yo estaba en tu vientre

Perra sociedad, podrida en la mierda,
abran los ojos y adoren la vida,
A un maldito crimen has recurrido,
Quitarme la vida con el aborto

Ahora te arrepientes de tu frívola realidad,
Putas y cabrones no merecen ni piedad

No quiero ser repugnante,
Malformación aberrada,
Creación mundana

Pero te perdono a ti madre por que somos una sola carne,
Sin los mismos errores... creo en la vida,
Tendrían que matar a esos cabrones, Que han jugado con al vida,
Perdición y decadencia Mueran lentamente putas y cabrones.

Justicia (Che Guevara)

Hombre de dura mirada ante la perra injusta miseria,
diestra del imperialismo explotador,
sintió justicia su sangre alborotada,
ley de perros, hombres enardecidos,
empuñando armas la libertad buscando,
matar por robar mendrugos de pan,
pueblo hambriento reza la igualdad.

Compañero en buenas, comandante en sangrientas,
curando la tropa herida, la huella de su bota,
sangre en Latinoamérica, cacería humana,
le dieron muerte en nuestra tierra.

Che guevara, En la perra miseria de esta gente,
Che Guevara sus carnes se pudren en la sombra,
Che Guevara, entre paredes y rejas injustas cadenas,
Che Guevara, inocentes con sus hijos encarcelados.

Levantarse de los escombros al pueblo ignorante,
débiles agonizantes piden míseros centavos,
resucita en mi alma hombre de dura mirada,
mi sangre alborotada clama justicia maldita

Che guevara, En la perra miseria de esta gente,
Che Guevara sus carnes se pudren en la sombra,
Che Guevara, entre paredes y rejas injustas cadenas,
Che Guevara, inocentes con sus hijos encarcelados.

Póstumo insania

Siento mis viseras retorcerse

Llega la angustia a mi mente
Siento seducida mi banal vida por la muerte
Ráfaga de odio mata mi alma
Instinto criminal va creciendo

Vagan mis hijos hambrientos en las calles

Roban y matar para comer, cruel destino,
solo pueden llamarme padre ...bastardo

Acogido en la ebriedad ,
me da asco este mundo real

Eres una mierda en medio de nosotros
tu no vales nada.

Sucia enferma mente sufre en la agonía
quítate perra vida

Quisiera frenar este instinto sexual anormal
repugnante deseo de joder,
insaciable anhelo de matar,
lentamente manchar mis manos en sangre .

Soy enfermo criminal ,
mis órganos ingerirlos para calmar esta ansiedad ,
devorarme lentamente , angustioso sufrimiento,
me repugna la verdad .

Póstumo insania

Anoxibiosis

Rutina estresante de la gente apretados unos con otros,
carne con vida en la prensa, agrio aroma resbala el sudor

Toda misteriosa vida que pasa,
desapercibida en la asfaltada panza de esta ciudad monstruosa urbe,

tragando basura y escombros de esta ignorante gente

Anoxibiosis, Anoxibiosis, Anoxibiosis, Anoxibiosis

Fétido olor de esta mierda moderna,
peste de la ciudad vomitado en las dolidas entrañas forestales,
vaciando sus intestinos en ríos y mares

Grito desgarrado de la extinción,
sofocado por las sombras de la contaminación,
olvidando lo horrible que podía ser,
mordiéndose el labio de dolor.

Gime envenenado el firmamento,
llanto por las criaturas bajo su manto,
golpeando las paredes de mi cráneo ese ruido de maquinaria enloquecida,
Se extingue la vida sin oxígeno...

Lenta agonía, sofocando los vestigios de vida.

TRANSGRESO-EVOLUCIÓN (1999)

Vivisección

Idónea depredación, vivisección, inhumana degradación

Altruista, obseder nuestra ciencia criminal,
insertar quirúrgicos fierros que desagarran,
despedazan la esfera craneal,

padece especie sub humana animal

Deceso, angustioso anhelo,
sufrimiento desaparece en la oscuridad,
desechar marchito cuerpo,
ultrajante experimento

Actitud consciente de disposición sobre las criaturas de la naturaleza, pretendiendo ser la
especie superior,
inicia decisión como la de un dios creador

Ser hastío de procurar su existencia,
ven al tercer mundo como experimento de su ciencia,
descargan ideologías que degradan,
cierres que torturan como el hambre que se pasa.

Miedo sabe a sangre, reprimidos y asesinados,
infectan el débil cuerpo para ser observados,
egocentrismo imperialista, bio agresión

Bio agresión, vivisección, bio agresión, vivisección

XX

Sobreviviendo al cruento siglo,

plagando de epidemias y holocaustos,
flagelando al planeta que esta vomitando
desastres naturales y extinción

Residuos inorgánicos, basura que contamina,
maquinas quema aceite, aire que asfixia,
benditas enfermedades, tecnología asesina.

Anómalas sexuales, promiscuos incestos degenerados

Sectas y políticas, adulando su inmoral decencia

Vástagos anhelos, crearon clonaciones,
codicioso desarrollo por las supremas sociedades,
perecer el hombre ante el hombre,
lunáticos preparando la cyberpredación

Armas biológicas, químicas nucleares,
atrofian el planeta que esta vomitando.

Justica (Che Guevara)

Hombre de dura mirada ante la perra injusta miseria,
diestra del imperialismo explotador,
sintió justicia su sangre alborotada,
ley de perros, hombres enardecidos,
empuñando armas la libertad buscando,
matar por robar mendrugos de pan,
pueblo hambriento reza la igualdad.

Compañero en buenas, comandante en sangrientas,
curando la tropa herida, la huella de su bota,
sangre en Latinoamérica, cacería humana,
le dieron muerte en nuestra tierra.

Che guevara, En la perra miseria de esta gente,
Che Guevara sus carnes se pudren en la sombra,
Che Guevara, entre paredes y rejas injustas cadenas,
Che Guevara, inocentes con sus hijos encarcelados.

Levantar de los escombros al pueblo ignorante,
débiles agonizantes piden míseros centavos,
resucita en mi alma hombre de dura mirada,
mi sangre alborotad clama justicia maldita

Che guevara, En la perra miseria de esta gente,
Che Guevara sus carnes se pudren en la sombra,
Che Guevara, entre paredes y rejas injustas cadenas,
Che Guevara, inocentes con sus hijos encarcelados.

Anoxibiosis

Rutina estresante de la gente apretados unos con otros,
carne con vida en la prensa, agrio aroma resbala el sudor

Toda misteriosa vida que pasa,
desapercibida en la asfaltada panza de esta ciudad monstruosa urbe,
tragando basura y escombros de esta ignorante gente

Anoxibiosis, Anoxibiosis, Anoxibiosis, Anoxibiosis

Fétido olor de esta mierda moderna,
peste de la ciudad vomitado en las dolidas entrañas forestales,
vacando sus intestinos en ríos y mares

Grito desgarrado de la extinción,
sofocado por las sombras de la contaminación,
olvidando lo horrible que podía ser,
mordiéndose el labio de dolor.

Gime envenenado el firmamento,
llanto por las criaturas bajo su manto,
golpeando las paredes de mi cráneo ese ruido de maquinaria enloquecida,
Se extingue la vida sin oxígeno...

Lenta agonía, sofocando los vestigios de vida.

Compulsión

En medio de batidas y crueles cacerías,
gente del submundo, luchan por sus vidas,
frustradas posibilidades de triunfo

Mientras tu comiendo de la mierda del consumo imperialista,
te ponen en su lista para ser un gran congresista.

Ellos muertos en vida tu pendejo traficando,
los gobiernos socapando envenenar la vida de esta gente,
Cerdos corruptos que alimentas con billetes

Sistema del maldito clasismo,
parásitos narcoburgues,
ratas humana en los escombros,
Opositores huelguistas por soluciones

Macro perspectivas y ansiedades futuras,
condenados a limitaciones que pudren nuestras vidas.

Nutrición-cero

Agonizan, infantes por inanición
Escatofagia, tragan mierda
Diarrea estruja el débil organismo,
El deceso...

Discriminaciones y epidemias, infantes son las víctimas.
Ansiedades de alimento y abrigo,
Es su vida llanto y sufrimiento,

Muy enfermos, vagas intenciones que los mata.

Padecen hambre y frío en las sucias calles,
lamen el polvo de una suela por unos centavos,
¿destino?, promiscuos maleados serán hombres sin futuro,
oferta en venta vuestra familia por un trago

Nutrición cero... Nutrición cero, inanición... inanición,
muerte por desnutrición...
muerte por desnutrición...

Hecatombe

Explosión radiactiva
Arrasa con los seres
Sin vestigios de vida
Inevitable destrucción
Fuego tormento inextinguible
Carbonizados seres sobreviviendo
Despierta a la brutal pesadilla
Incontrolable masacre causada
Por la devastadora tecnología
Detrás del holocausto planeado
Genocidas descargaron su crueldad
causaron la destrucción global
Radioactiva... maldita tierra desolada
Mutante mutilados sobrevivirán
Hecatombe... nuclear

Lacra

Nacido en miseria, contagiado de epidemias,
solo en el mundo, pide comprensión pierde posición
Lacra, lacra, lacra, lacra

Cargado de tormentos, recibe mil abusos,
espera el momento de la acción y la agresión
Lacra, lacra, lacra, lacra

Mira como vive, mira como sufre,
mira que futuro corrupto y mal habido
Lacra, lacra, lacra, lacra

Basura humana, siente que se pudre su alma
Lacra, enfermedad, lacra, vicio social
Maldito maleante, subvertor asaltante
Lacra, enfermedad, lacra vicio social

En el narcotráfico, en el terrorismo
Anómalas sexuales, promiscuos inmorales
Ahora es muy tarde, el monstruo esta creado,
metido en las drogas robos, muertes, asaltos, quiere mas dementes.
Lacra, lacra, lacra, lacra

Terrorista

Terror, terror, terror, terrorista
Mata sin piedad destruye con pasión
Imagen de la muerte asesino bestial

Terror, terror, terror, terrorista
Subvertor suburbano que impone el terror
Imagen de la muerte genocida animal

Terror, terror, terror, terrorista

Contra el sistema esta, terrorista

Sangrientas intenciones, renegado nacional
Todo el sistema lo quiere matar
Terror, terror, terror, terrorista

CICLOS (2015)

Omar Fernández: bajo
Horacio Lorini: batería
Alberto Mariscal: guitarras
Sharbel Gutiérrez: vocales

Adaptación

(Música: Mariscal, Lorini y Fernández. Letra: Gutiérrez)

Trastornada mundialización, caos extinción
Estrategia esquizofrénica, sistemática supresión
Axiomático etnocidio, perspectivas necro ambientales
Forzada adaptación, irreversible inmolación

Caos extinción-forzada adaptación

Forzada adaptación-caos extinción

Abrupta
Agresión climática
Siniestra
Retracción glaciario
Despótica
Nefasta intervención
Antropocéntrica
Explotación macro industrial

Subjetiva intrusión
consumismo compulsivo
Confrontando paradigmas
forzada adaptación

Ira

(Música: Mariscal, Lorini y Fernández. Letra: Gutiérrez)

Ira
Injuriosa perturbada lesiva
Belicosa abrupta agresiva
Repulsión masiva ofensiva
Rabia crónica adictiva
Ira,ira

Sujeción grotesca mental
Discriminación irracional
Recalcitrante ofensiva voluptuosidad
Transgresión flagrante lesa humanidad

Ira
Injuriosa perturbada lesiva
Ira
Belicosa abrupta agresiva
Ira, ira!!

Humano

(Música: Mariscal y Lorini. Letra: Gutiérrez y Lorini)

Que significa ser humano
Degradación
Nefasta supremacía
De la opresión
Ontología de ignominia
Concentración
Subversión!! Emancipada!!
Liberación!!

Voraz compulsivo
Consumidor
Sistemático etnocidio
Depredador
Especie valorable
De transacción
Perpetua doctrina
Esclavitud

Rocas que consagran conquistas
sangre y sumisión
Urbes que justifican desarrollismo
necrótica hacinación

Humanidad, humanidad, humanidad...

Que significa ser humano
Macrófago antropocentrismo
Ente prodigio devastador
Procaz despótico ignaro Opressor

Ignominia de la opulencia codiciosa

Agnóstico confrontante sedicioso
Perpetua ira, revolución-involución
Despótica Humanidad, trastornada humanidad

Vías de extinción

(Música: Mariscal y Lorini. Letra: Gutierrez)

Resistiendo a la Extinción
Abrupta intervención
Resistiendo a la Extinción
Cancerígena propagación

Irreversible toxicidad
Degradación del hábitat
Genética homogeneización
Enfrenta a la diversidad

Patogénica diseminación
criptobiotica fustigación
Radiactiva excreción
Apoptosis letal mundial

Biomás despedazadas, sobreexplotación
Especies vulnerables
amenazadas y en extinción

Tenebrosos enmarañados
Tratados multilaterales
Camuflada hipocresía
Perturban nuestra existencia
Incentivos perversos
Condicionan nuestros sentimientos